UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

LIBRARY
AUG 19 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

PT
1844
D2A19
1846
Bd.9

Dramatische

und

Dramaturgische Schriften

von

Eduard Devrient.

Neunter Band.

Geschichte der Deutschen Schauspielkunst.

Fünfter Band.

Leipzig
Verlag von J. J. Weber.
1874.

Geschichte

der

Deutschen Schauspielkunst.

Von

Eduard Devrient.

63979
80/11/04

Fünfter Band.

Das Virtuosenthum.

Aus der Bibliothek von
Joseph Kürschner.

Leipzig
Verlag von J. J. Weber.
1874.

Joseph Kürschn

Inhalt des fünften Bandes.

I. Weitere Entwicklung der städtischen und Privatunternehmungen.

Seite

Ueberblick 3
Das Hamburger Stadttheater. Schmidt 4
Das Thaliatheater 6
Das Vorstadttheater. Tivoli 6
Baison's Direction. Prutz Dramaturg 7
Vereinigung der Theater 7
Bankrott 9
Das Leipziger Stadttheater wird Hoftheater 10
Ringelhardt's Direction 11
Dr. Schmidt's Unternehmen 12
Marr, Laube 13
Aussichtslosigkeit für bessere Zustände. Wirsing . . . 15
Das Breslauer Stadttheater. Haake und andere Pächter . . 16
Das Prager ständische Theater 18
Das Frankfurter Stadttheater in verschiedenen Organisationen . 19
Das Königstädter in Berlin. Director Cerf 23
Holtei's Erfolge und Abgang 24
Schmelka's Ende. Beckmanns Beliebtheit und Abgang . . 25
Entwicklung der Berliner Localposse 26
Aufhören des Königstädter Theaters 28
Neue Berliner Privatunternehmungen 29
Das Wallnertheater. Helmerding 29
Wien. Das Josephstädter Theater 30
Das Leopoldstädter und Wiener 31
Scholz. — Nestroy 32
Nestroy's Stücke 33
Karl's Gelderfolge 35

Seite

Er verliert den Pacht des Wiener Theaters, zieht sich aufs Leopoldstädter zurück 37
Er zerstört das alte Kasperletheater 38
Das Karlstheater und sein Schicksal 39
Verfall der künstlerischen Praxis unter Karl 39
Sein Tod 40
Einzelne Beispiele von Erhaltung künstlerischer Grundsätze . 42
Holtei's Direction in Riga 42
Verwandlung der stabilen Stadttheater, durch ihre Vermehrung, in bloße Wintertheater 44
Errichtung der Sommertheater 45
Verderbniß des Publicums dadurch 46
„ der Schauspieler 47
Zustand der sogenannten Saisontheater 48
Agenturen 49
Demoralisation des Personals und des Publicums . . . 51
Vergleich mit den alten Wanderbühnen 54
Das Mannheimer Theater wird zum Muster städtischer Organisation 55
Theatercomité und sein bedenklicher Einfluß 57
Düringer Oberregisseur 58
Wanderbühnen 60
Ihre Untauglichkeit als Vorbildungsanstalten 62
Versäumniß und Beruf des Staates 62

II. Fortgang in Entwicklung der Hoftheater.

Coburg-Gotha 65
Schwerin 65
Oldenburg 66
Baron von Gall Intendant. Mosen Dramaturg . . 66
Das Hoftheater hört auf 69
Meiningen, Sondershausen, Altenburg, Detmold . . . 70
Dessau 71
Hannover unter Holbein 71
Braunschweig 74
Kassel 75
Wiesbaden 76
Weimar 77

Seite

Marr künstlerischer Director 78
Darmstadt. Hofrath Küstner 79
Auflösung des Hoftheaters 80
Wiedereinrichtung. Verwaltungsveränderungen 81
Die Expedition nach London 82
Natur derselben. Emil Devrient's Antheil 83
Stuttgart. Amalie Stubenrauch 84
Seydelmanns Regie 85
Seine Zerwürfnisse 89
Die Phasen seiner Entwicklung 90
Intriguen gegen ihn 92
Sein Abgang nach Berlin. Theodor Döring an seine Stelle . 93
Moritz Oberregisseur 96
Baron von Gall Intendant 97
Intriguen und Parteien 98
München. Das Kunstpersonal 99
von Küstners Intendanz 99
Dingelstedts Intendanz 102
Die Gesammtgastspiele 104
Wie wenig sie die Benennung: Mustervorstellungen verdienten . 106
Besetzung der Vorstellungen 106
Dresden 109
Einfluß der politischen Bewegung 109
Regie 110
Kunstpersonal 111
Das neue Theater 113
Förderung der künstlerischen Sonderinteressen 114
Emil Devrient 114
Tiecks Abgang, Eduard Devrient Oberregisseur 115
Sein Rücktritt 117
Gutzkow Dramaturg 118
Seine Entlassung — die Speculation der Intendanz . . . 119
Dr. Pabst und seine Aufführungen Shakespeares . . . 120
Das Kunstpersonal 120
Emil Devrients Glanzperiode 121
Seine Virtuosenrichtung 125
Karlsruhe 126
Graf von Leiningens Intendanz 126
von Gemmingen, von Auffenberg 129

Seite

Unglücksperiode dieser Bühne 130
Eduard Devrient zur Reorganisation berufen 132
Wandlungen und Erwartungen 134
Das Wiener Burgtheater unter Deinhardstein 136
Das Kunstpersonal 137
Der Styl des Burgtheaters 140
Das Sinken der Production 141
Holbein's Direction 142
Laube's Direction 144
Dawison 145
Sein Ausscheiden 149
Marie Seebach scheidet ebenfalls 149

III. Entwickelungsmomente am Berliner Hoftheater (bis zur Mitte des Jahrhunderts).

Graf von Redern Intendant 152
Wallenstein-Trilogie und Hohenstaufencyklus 153
Raupach 153
Neuere Dichter 155
Tieck veranlaßt außergewöhnliche Aufführungen 156
„Antigone" 157
Der „Sommernachtstraum" auf der Mysterienbühne . . . 160
Das Costum 161
Das Lesecomité von den Schriftstellern gefordert . . . 164
Berichtigung des Standpunktes 165
Verfassung des Berliner Comité 166
Veränderungen desselben 167
Geschäftswirren der Hofbühne 168
Stellung der Generalintendanz 169
Das Kunstpersonal 170
Ludwig Devrient's letzte Jahre 171
Sein Tod 174
Rückblick auf sein Leben 175
Seine Weise zu studiren 176
Sein Denkmal 178
Moritz Rott 179
Charlotte von Hagn 180

Seite

Ihr Rangstreit mit Frau Crelinger und deren Töchtern . . 181
Verwirrung des künstlerischen Tones 183
Der Schauspielerverein 184
Seine Thätigkeit 184
Anfechtungen 186
Stellung der künstlerischen Vorstände dazu 186
Der Verein aufgegeben 187
Ludwig Schneider und seine absichtliche Manier . . . 187
Seine Beliebtheit. Genrebilder 189
Seydelmann in Berlin 191
Aehnlichkeit mit und Verschiedenheit von Iffland . . . 192
Seine Rede 193
Grelle Effecte 193
Abweichungen von den Dichtern 195
Shylock 195
Alba 197
Mephistopheles 198
Carlos im „Clavigo“ 200
Antonio im „Tasso“ — Ossip 201
Seydelmanns Erfindungskraft 203
Vergleich mit Ludwig Devrient 203
Seydelmanns Verhältniß zur Presse 206
Seine Willenskraft 207
Sein Einfluß auf die Berliner Kunstgenossen 208
Seine Krankheit und letzte Arbeiten 210
Jago 212
Seydelmanns Beruf zum Bühnenleiter 214
Sein Tod 216
Vergleich seines Nachrufs mit dem von Ludwig Devrient . . 217
Herr von Küstner Generalintendant 218
Seine Maximen und Maßregeln 219
Seine neuen Theatergesetze 221
Veränderung des Kunstpersonals 222
Veränderung der Spielweise 224
Küstners Pensionirung, Rückblick auf sein Wirken . . . 227
Herr von Hülsen Generalintendant 229
Die seit Iffland veränderte Stellung des Theaters . . . 231

IV. Ergebnisse.

(Mitte unseres Jahrhunderts.)

	Seite
Welche Resultate liefert die gesammte Entwicklung?	232
Die Theatergebäude	233
Die Bühneneinrichtung	234
Anwendung des malerischen Momentes in der Schauspielkunst	235
Das Costum	236
Seine Anwendung	237
Die dramatische Dichtung	238
Karl Gutzkow	242
Heinrich Laube	244
Gustav Freytag	245
Otto Ludwig	245
Die bürgerlichen Dramen, Lustspiele	246
Amalie Prinzessin von Sachsen	248
Charlotte Birch-Pfeiffer	248
Die Celebritätsdramen	252
Das historische Drama	253
Sein Verhältniß zur Schauspielkunst	254
Die Censur	256
Fremde Dichter, die französischen	259
Die Volksposse in ihrem Verfall	261
Erhebung der classischen Dichter	265
Verbreitung Shakespeare's	267
Bearbeitung und Bühneneinrichtung seiner Stücke	270
Vergleich mit ausländischer Literatur	272
Einfluß der Oper	273
Meyerbeer	274
Richard Wagner	276
Verführung der Schauspielkunst durch die Oper	277
Die vorhandenen Schauspieltalente	278
Die Richtung der Bemühungen	279
Virtuosenkatechismus	280
Geltendmachung der Persönlichkeit	281
Künstler israelitischer Abkunft	283
Der industrielle Materialismus der Kunstmatadore	284
Deren Stellung zur Kunst	286

V. Einwirkungen und Aussichten.

	Seite
Theorie und Geschichte	288
Theaterkritik	290
Theateragenturen	291
Schutz der Autorenrechte	295
Die Tantième	301
Mangel wohleingerichteter Lesecomités	304
Der deutsche Bühnenverein von Küstner angeregt	305
Baron von Gall's Bemühungen	307
Consolidirung des Vereins	308
Grenze seiner Gewalt	309
Pensionsfond	310
Gesellschaftliche Stellung des Standes	313
Theaterschule kommt nicht zu Stande	315
Absichten eines preußischen Cultusministers	316
Reformschrift Eduard Devrient's	316
Angriffe und Billigung derselben	317
Minister von Ladenberg nimmt die Theaterorganisation in Angriff.	317
Fall seines Ministeriums und seiner Entwürfe	318

Nachwort 320
Quellenangabe 324

Namen- und Sachregister 326

Geschichte

der

deutschen Schauspielkunst.

I.

Weitere Entwicklung der städtischen und Privatunternehmungen.

(Bis zur Mitte des Jahrhunderts.)

Nach Immermann's so leuchtend hervortretender Reaction gegen das allgemeine Versinken des Inhaltes unsrer Kunst begegnen wir noch manchem wohlgemeinten, redlichen Bemühen, aber der Totalüberblick der nächsten zwei Jahrzehnte und darüber zeigt doch nur das klägliche Schauspiel einer einzigen großen Niederlage des Kunstgeistes.

Die unwidersprechliche Erfahrung, die auch Immermann's Theater erwiesen, „daß kein Theater ohne zuverlässigen Geldrückhalt sich in grundsätzlicher Richtung behaupten könne", bewährte sich fort und fort an allen Privatunternehmungen, ja deren bloße Existenz wurde, den gesteigerten Anforderungen der Zeit gegenüber, immer unsichrer. Selbst die ruhmvollen alten Schulstätten:

Hamburg und Leipzig sehen wir in dieser Periode alle künstlerische Bedeutung einbüßen.

Der wackre alte Schmidt kämpfte am Hamburger Stadttheater noch zehn Jahre lang, um die Rudera des alten Schauspiels und seines Geistes, gegen das Ueberfluthen der Oper und gegen alle andern Gefahren, die das neue große Theater mitgebracht hatte, zu erhalten. Er verlor glänzende Talente: 1831 Emil Devrient und dessen Frau, 1834 das Dahn'sche Ehepaar, 1835 durch den Tod Jakoby, 1837 Jost, aber es standen ihm noch sein Mitdirector Lebrün, die Veteranen Lenz, Schäfer, Gloy zur Seite, sein Zögling Baison entwickelte im Fach der jüngeren Helden, wenn auch nicht Anmuth, doch energische Schärfe, Frl. Enghaus gewann hier volle Anerkennung und 1836 trat Theodor Döring — der hier unter dem Einfluß der Veteranen das harmonisch maßvollste Stadium seiner Entwicklung erreichte — das Charakterfach in dem ganzen Umfange der ernsten und komischen Rollen an*). Ihm folgte nach zwei Jahren der verständige und geschickte Hoppe. Immerhin waren also hier künstlerische Kräfte beisammen, die unter weniger zwingenden Umständen die Ehre der deutschen Kunst

*) Er hatte 1826 die erste Anerkennung in Breslau, in komischen Rollen, gefunden, dann seit 1829 unter Haake's Direction in Mainz, von 1832 an in Mannheim die reiche Entfaltung seines Talentes gewonnen.

noch hätten aufrecht erhalten können. Aber Schmidt war altersschwach, sein Directionsgenoß Lebrün wurde endlich auf seinem Posten unmöglich*), 1836 ersetzte ihn Mühling, ein mittelmäßiger Sänger und Komiker, dessen ökonomische Fähigkeiten nun dem Theater immer mehr den Charakter eines industriellen Unternehmens gaben, wozu die Direction freilich auch durch die Forderungen des großen Theaters und durch die steigende Concurrenz von musikalischen und theatralischen Unterhaltungen in Hamburg gedrängt wurde. Der künstlerische Werth der Darstellungen trat hinter das Bestreben: die Neuigkeitssucht des Publicums und die Opernlust auszubeuten, zurück, die von Schröder aufgerichtete Theaterpraxis, Ernst und Genauigkeit der Studien und Proben mußten verfallen. Schmidt war müde, er legte — nachdem er zu Anfang 1840 sein Jubiläum begangen — im März die Direction nieder und starb am 13. April desselben Jahres.

An seine Stelle trat der talentvolle und geschiedte Tenorist Cornet, durch den die Oper um so mehr in Schwung kam, der Rest des künstlerischen Geistes und Tones aber zu Grunde ging und das Schauspiel unter Mühling's Regie um so mehr verfiel. Hamburg's theatralischer Ruf eines trefflichen Zusammenspieles schien auf das zweite Theater übergehen zu sollen.

---

*) s. IV. Bd., S. 142.

Director Maurice, schon eine Reihe von Jahren Pächter des Theaters der Wittwe Hantje in der Steinstraße, erlangte nach ihrem Tode die Concession, und eröffnete 1843 ein neues Haus, das den Namen Thaliatheater erhielt. Er fuhr nun mit immer günstigerem Erfolge fort, durch klugen Takt und unverdrossene Sorgfalt, mit meist mittelmäßigen Talenten, in unbedeutenden Stücken, kleinen Possen und Liederspielen, die nie versiegende Anziehungskraft eines guten Ensemble mit um so mehr Erfolg auszubeuten, als das Stadttheater in dieser Eigenschaft herabgekommen war. Auch die Vorstadttheater in St. Paul und St. Georg erhielten sich nicht nur und spalteten den Theaterzuspruch, sondern eines derselben hatte sich schon seit dem Sommer 1829 in einem Wirthsgarten, vor den Kaffeetischen der Spaziergänger angesiedelt, die durch einen Rutschberg hierhergelockt wurden. Man hatte dies russische Schlittenvergnügen, auf einer schiefen Ebne von Brettern, mit kleinen Rollwägen, nachgeahmt und es ein Tivoli genannt; ohne weiteren Grund als den, daß es in Paris so genannt wurde. Wie diese Sommertheater sich über Deutschland verbreiteten, so brachten sie auch zunächst alle den Namen „Tivolitheater" mit sich, ohne daß ein Rutschberg zu ihren Aufführungen polterte. Diese Rivalitäten bedrängten den Finanzzustand des großen Stadttheaters, der sich außerdem hinlänglich am Opernluxus erschöpfte. Die Folgen des großen

Stadtbrandes vermochte man nicht mehr so ungefährdet zu bestehen, wie dies mit den Calamitäten der Cholera unter Schmidt's Direction noch gelungen war; als daher 1846 die Direction Cornet-Mühling zu Ende ging, Baison's mehrmonatlicher Versuch scheiterte: der Rivalität zwischen Stadt- und Thaliatheater durch eine Association mit Maurice ein Ende zu machen, bildete sich die Direction Baison-Wurda. Der Letztere war Tenorist. Baison's ehrgeiziger Eifer: das Schauspiel wieder auf einen würdigen Fuß zu bringen und seinen Namen dabei zu verherrlichen, ließ ihn auch literarische Hülfe dazu suchen; er stellte Dr. Prutz — der sich zur Zeit als Dichter und Kritiker geltend machte — als Dramaturgen an. Wieder aber scheiterte diese Maßregel an dem immer und immer wiederkehrenden Mißgriffe: daß der am Theater angestellte Dramaturg über die Mitglieder desselben Zeitungskritiken schrieb. Die unvermeidliche Zwietracht, in welche er dadurch mit dem Kunstpersonal gerieth, lähmte sein Wirken und bewog ihn nach kurzer Zeit zum Rücktritt. Baison erlag nach zwei Jahren seinen fruchtlosen Anstrengungen, er starb im Januar 1849 und mit ihm der letzte Rest des traditionellen Geistes der Hamburger Schule, des Eifers für die gute Sache der Schauspielkunst; von nun an regierte der industrielle Geist unbedingt.

Jetzt kam auch eine dauernde Vereinigung des Thalia- und Stadttheaters unter Maurice und Wurda

zu Stande und nicht arm an Talenten war in den nächsten fünf Jahren die Hamburger Bühne. Noch standen die Veteranen Gloy und Schäfer aufrecht unter den Trümmern der alten Zeit, besonders aber unter den weiblichen Mitgliedern tauchten Talente auf, die bald große Bedeutung gewinnen sollten. Frl. Würzburg*), die fein charakterisirende Frau Burggraf, die geniale Marie Seebach**), welche hier begann aus dem Fache der Soubretten, das sie bisher in Cassel bekleidet, in das der höheren, poetischen und tragischen Rollen überzugehen. Was half aber der alten Kunststätte das zeitweilige Erscheinen verheißender Talente, wenn sie nicht zu planvoller und gewissenhafter Arbeit der Kunstgenossenschaft gewonnen werden konnten; wenn statt dessen nun das wildeste Durcheinander einer überhasteten, besinnungslosen Thätigkeit entstand, die nur auf den Gewinn des Tages bedacht war, eine Hetzjagd kaum memorirter Neuigkeiten, wobei die Künstler an demselben Abend in beiden Theatern benutzt wurden; wenn vor Allem aber ein Aufgehen in die Dienstbarkeit von zahlreichen Gastspielvirtuosen gefordert wurde. Maurice verlor in fünf wilden Jahren die Fäden seines geordneten Ensemble's aus den Händen, selbst ein als Charakterspieler und Regisseur so erprobtes Talent, wie Hein-

*) spätere Frau Gabillon.
**) spätere Frau Niemann.

rich Marr es war, vermochte den Kehraus nicht aufzuhalten*), der endlich im August 1854 nicht nur in künstlerischen, sondern auch finanziellen Bankrott auslief, und sogar die materielle Existenz der Künstler gefährdete.

Die Mißhandlung der Schauspielkunst hatte nicht einmal Gewinn gebracht.

Es lag nun zu Tage, daß mit extraordinären Reizmitteln, auf einzelne Vorstellungen verwendet, kein Theater auf die Dauer prosperiren kann, weil das Publicum dadurch sich von dem täglichen Repertoir entwöhnt; daß nur ein regelmäßiger Besuch das materielle Bestehen einer Bühne sichert, die Verständigung zwischen dem Publicum und der Kunstgenossenschaft herstellt, die Thätigkeit der Letzteren, sowie das Vertrauen zu sich selbst frisch erhält.

Diese Schreckenskatastrophe des großen Stadttheaters hatte dessen Credit sogar bei der Actiengesellschaft erschüttert, sie stellte das Haus zum Verkauf. Nachdem das im Stich gelassene Personal noch mehrere Monate unter einem aus seiner Mitte gewählten Comité zu seinem Erwerbe fortgespielt hatte, erstand der Rheder Sloman für den geringen Preis von 170,000 Mark den Kunsttempel und verpachtete ihn an den Theateragenten Sachse.

---

*) Er verließ deshalb diese Bühne.

Eine der alten Ruhmesstätten der deutschen Schauspielkunst war nun erklärtermaßen nichts mehr als ein industrieller Geschäftsbetrieb, man durfte gar keinen weiteren Anspruch daran erheben.

Dagegen lenkte das Thaliatheater wieder zu dem prunklosen aber dauernd wirksamen Verdienste eines guten Zusammenspieles ein, bei dem es künstlerisch und finanziell prosperirte.

Das Leipziger Stadttheater war nach Küstner's Abgange im August 1829 von der Königl. Generaldirection des Hoftheaters mitübernommen worden. Der Regisseur Remi führte es. Zeitweilig sollte seiner Unbedeutendheit des Hofraths Winkler (Theodor Hell) Einschreiten aufhelfen, was aber auch kein Resultat brachte; das Unternehmen hatte einen flauen Fortgang und bedurfte bedeutender Zuschüsse*). Als hervorragendste Talente dieser Zeit sind der Komiker Koch und der Heldenspieler Rott zu nennen.

Vielleicht hätte der Hof, durch eine veränderte Organisation und Leitung, seinem Theaterprotectorate in Leipzig noch längere Dauer gegeben, die Stadt aber hatte, als Ausgangspunkt der constitutionellen Bewegung

*) Sie stiegen in dreijährigem Bestande auf 60,000 Thlr.

i. J. 1830, sich sehr mißliebig gemacht und so wurde 1831 schon das Aufgeben des Theaters beschlossen, folglich auch nichts mehr für seine Belebung gethan. Am 31. Mai 1832 hörte es auf Hoftheater zu sein.

Der Schauspieler Ringelhardt, der bisher am Rhein Directionen geführt, übernahm nun das Stadttheater. Er führte es als ein redlicher und erfahrener Praktiker untergeordneten Ranges, der vor Allem seinen Vortheil im Auge hat bei einem Unternehmen, das von der städtischen Behörde, die es ihm übergeben, eben auch nur als ein industrielles angesehen wurde. Die reiche Stadt wollte kein Opfer bringen für ein besseres Theater, wie konnte man das also dem Pächter zumuthen? Der Magistrat wollte, durch seine Theaterdeputation, wo es ihm gutdünkte in die Direction eingreifen, wie war da eine consequente und grundsätzliche Führung zu erwarten? Man rühmte von Ringelhardt, daß er sehr viele Neuigkeiten und alle Opern früher, als andere Bühnen gebracht habe, damit ist seine Direction charakterisirt und zugleich: was von seiner Pflege der Schauspielkunst zu halten sei. Er hielt sie eben auf dem Gebiete der Tagesneuigkeiten*). In den zwölf Jahren dieser geistigen

*) Unter manchen derben Zügen erzählt man von ihm, daß er vielfachem Begehren nach classischen Stücken nachgebend, einmal wieder „Die Braut von Messina" habe aufführen lassen und als er Abends an der Casse erfahren habe: wie gering die Einnahme sei, ausgerufen habe: „Na ja da haben wir den Herrn

Herabsetzung gehörten gleichwohl tüchtige Talente der Bühne an: Lortzing, Porth, Baudius, Reger, die Damen Anschütz, Dessoir und die lebensvolle Günther-Bachmann.

Der Unwille und die Beschämung über einen solchen Zustand mußte in einer Stadt der Intelligenz doch eine Reaction hervorbringen, da man noch bessere Tage im Andenken hatte. Ein wohlhabender geachteter Arzt, Dr. Schmidt, der unter Küstner's Direction selbst Schauspieler gewesen, wurde von neu erwachter Theaterluft und von Eifer: der Stadt wieder ein antheilswürdiges Theater zu schaffen, angetrieben: im August 1844 die Direction zu übernehmen. Die Stadt bequemte sich zu einigen Concessionen in Betreff der Theaterpacht, Marr, der zur Zeit am Wiener Burgtheater in unbehaglicher Stellung sich befand, übernahm in Leipzig die Oberregie und das Charakterfach, Joseph Wagner trat für Liebhaber und Helden, Meixner für humoristische Rollen ein, Heinrich Richter für jugendliche Liebhaber, die Damen Baumeister und Unzelmann gefielen neben Frau Günther-Bachmann.

Dr. Schmidt ging mit Opferwilligkeit an sein Un-

Schiller! Und der Goethe ist auch so ein Schweinehund! Morgen geben wir den „Fux" (die Wiener Posse „Einen Fux will er sich machen")".

ternehmen, er überbot seine Mittel fast bei Sammlung des Kunstpersonals und Herstellung des Apparates, aber der lebhafte Antheil des Publicums glich die finanziellen Bedenken anfangs aus. Da die Oper durch unzulängliche Leitung — der talentvolle Componist Lortzing erwies sich als Dirigent unfähig — geringe Anziehungskraft übte, so wurde sie vom Schauspiel überflügelt, das unter Marr's umsichtiger und rühriger Leitung so große Erfolge errang, daß das opernsüchtige Publicum ihn eines Abends auspochte, unter Beschuldigung: er unterdrücke die Oper. Obschon er gegen diesen Angriff sich siegreich vertheidigte, muß doch auch in Rechnung gebracht werden: daß die Energie seiner Regie sich leicht im Ton vergriff und gegen den Geist der Urbanität verstieß, aus dem das Unternehmen hervorgegangen, und der es allein erhalten konnte. So verdarben innerer Unfriede, Abfall anfänglicher Freunde des Theaters, bald dem leicht erregten und veränderlichen Dr. Schmidt die Freude an seinem Werke. Auch der Beistand der Presse, dessen Schmidt, bei dem journalistisch unterwühlten Boden Leipzigs, schwer entbehren konnte, erwies seine alte Unzuverlässigkeit. Heinrich Laube, der damals in Leipzig wohnte, wurde ins Interesse von Schmidt's Unternehmen gezogen, er bethätigte es durch sehr wirksame Referate, welche er, zu möglichster Verbreitung, im Tageblatt veröffentlichte. Die Theatermitglieder behaupteten zu wissen, daß Schmidt der Re-

daction des Blattes das Honorar ersetze, welches Laube für die Theaterreferate empfing, und waren aufgebracht, daß ihr Director ihnen die Zeitungsgeißel flocht. Da nun Laube, zur Behauptung seiner kritischen Autorität und deren Selbständigkeit, auch die Direction zu tadeln begann, nahm Schmidt dies übel, antwortete, wie behauptet wurde, durch Entziehung des Honorars für die Artikel im Tageblatt, Laube hörte auf zu schreiben und dies Verhältniß verlief zu Spaltung und Verfeindung und zum Nachtheil des Theaters. Zum steigenden Unmuthe des Directors gesellte sich finanzielle Sorge, als die Unruhen des Jahres 1848 eintraten. Der Magistrat erleichterte zwar die Lasten des Theaters, aber nicht hinlänglich, um den Dr. Schmidt von seinem Auswanderungsplane nach Amerika abzubringen.

So scheiterte 1848 wieder ein wohlgemeinter, mit edlem Eifer unternommener Versuch: den Zustand des Theaters zu heben und die Erinnerung zu ehren: daß Leipzig den Namen der Wiege der deutschen Schauspielkunst trug.

Die bisherigen Erfahrungen mußten endlich im Kreise der städtischen Behörden die Anerkennung hervortreten lassen, daß ein so schwankender, auf den persönlichen Vortheil des jeweiligen Unternehmers gestellter Theaterzustand, einer so reichen Stadt als Leipzig, die zweimal im Jahre bei ihren Messen zahlreiche Gäste

aus allen Ländern empfängt, nicht würdig sei. Wohlmeinende bereiteten den Plan vor: ein neues, größeres Theater zu bauen, dessen Thätigkeit unter Oberaufsicht und Garantie der Stadt stehen, von einem städtischen Director geleitet werden sollte. Es hatte kurze Zeit den Anschein, als ob mit diesem Plane die Vernunft und der richtige Vortheil der Sache über herkömmlichen Schlendrian, kleinlichen und beschränkten Sinn siegen könne — der Anschein währte nicht lange, man lenkte wieder zur Verpachtung ein. Der Sänger Wirsing trat die Unternehmung an, auf eignen Vortheil und Verlust, also auch genöthigt, Ringelhardt's Spuren zu folgen.

Indessen muß von ihm bezeugt werden, daß nachdem er einige Jahre lang das moderne Raffinement der Theaterindustrie, wozu auch die Einrichtung eines Sommertheaters, die Auslosung eines wohlfeilen Sommerabonnements für das Stadttheater gehörten, — erschöpft hatte, er wieder in den zuverlässigen Betrieb guter Darstellungen einlenkte, das Sommertheater aufgab und das classische Schauspiel durch den Tagesschwall der Oper, des Ballets und zahlloser Possen hindurch zu retten bemüht war. Die Regisseure Rudolph, Pauli, Behr und später Wohlstadt waren ihm nach einander dabei behilflich und das Theater gewann einen leidlichen Zustand wieder, der immerhin weit hinter dem zurückblieb, welcher der Bedeutung einer Stadt wie Leipzig

angemessen war und den dieselbe in der Concertmusik rühmlich aufrecht hielt.

In Breslau war die Pacht des Stadttheaters 1833 dem Schauspieler Haake übergeben worden, der bei seiner bisher in Mainz geführten Direction ein gutes Repertoir in gutem Zusammenspiel aufrecht erhalten hatte, freilich mit dem Rückhalt eines städtischen Zuschusses von 4000 Gulden. Er unternahm es muthig, den alten Theaterruf Breslau's wiederherzustellen, aber da es ihm nicht gelingen wollte, das verwöhnte und zerstreute Publicum so rasch, als sein ungeduldiger Eifer verlangte, wieder für edleren Kunstgenuß zu sammeln, so büßte er seinen redlichen Willen mit einer bedeutenden Schuldenlast, die er mit langjährigen strengen Entbehrungen zu tilgen hatte.

Ein Rentier: Lieutenant Neumann übernahm 1838 die Theaterpacht, stellte in dem Schauspieler Baron von Perglaß — der Chevaliers und Bonvivants spielte — einen technischen Director, in dem Zeitungsredacteur Dr. Nimbs einen Dramaturgen an, ohne daß die Direction dadurch den Charakter einer künstlerischen gewann. Man hoffte Besseres, als ein Mann von Geschmack und feinem Geiste, Baron von Baerst, die Pacht — in Compagnie mit einem Kaufmann Rei-

mann — im Jahre 1841 übernahm und im November das neue, von Langhans erbaute, sehr geschmackvolle Theater eröffnete. Fünf Jahre fungirte nun Rottmeier — der jetzt Charakterrollen spielte — als Oberregisseur, Dr. Nimbs als Dramaturg und stellvertretender Director, denn Baron Vaerst fand die Sorge der Leitung nicht nach seinem Geschmack, war viel auf Reisen und interessirte sich nur für etwaige Ueberschüsse in der Einnahme. 1844 machte man auch wieder mit dem unstäten Holtei den Versuch, ihn abermals als Dramaturgen anzustellen, es dauerte nur ein Halbjahr. Von 1847 an war der Kaufmann Reimann alleiniger Pächter und nachdem ein Dr. Schweitzer Dramaturg gewesen, trat wieder Dr. Nimbs und ein Dr. Lasker ein.

Von all diesem Durcheinander ist nichts, gar nichts für die Kunstentwicklung hervorgegangen; die Bühne hielt ihre Existenz hin mit diesem oder jenem Opernerfolge, diesem oder jenem Gastspiele, half sich leidlich aus dieser und jener Verlegenheit, ohne im Entferntesten die alte Bedeutung wieder zu gewinnen, welche sie unter Rhode's Leitung in dem alten schlechten Theatergebäude gehabt hatte.

Unter den Schauspielern dieser Periode muß L. A. Wohlbrück hervorgehoben werden. Ein feiner Humorist in Iffland's Manier, von einer Frische und Anmuth, welche sogar den burlesken Rollen, deren er in

Wiener, Berliner und Dresdner Possen übergenug zu spielen hatte, auch für den gebildeten Sinn Reiz zu verleihen vermochten.

Das ständische Theater in Prag wurde 1834 vom bisherigen Cassirer Stöger übernommen, der kein Interesse, als das des Erwerbes dabei hatte; der Schauspieler Ernst hielt die künstlerische Arbeit dafür im Gange. Die Veteranen Polavsky und Bayer ermatteten, der erstere starb 1842, der andere trat wenige Jahre danach in Pension. Die Kunstgenossenschaft verarmte an ausgezeichneten Talenten, nur am Schlusse der Periode (1850 u. 51) erwarb das junge charakteristische Talent Friedr. Haase's hier die erste Aufmerksamkeit. 1846 übernahm der Tenorist Hoffmann die Pacht, ließ erst Rottmeier, dann Forst die Oberregie führen. Dem böhmischen Schauspiele, für welches Stöger schon 1842 ein eigenes Theater erbaut und seinem Unternehmen verbunden hatte, fügte Hoffmann noch ein offenes Sommertheater nach Wiener Muster, eine Arena, hinzu, in der das Personal des ständischen Theaters mitzuspielen hatte, wodurch dann das Geschäftstreiben der Direction so umfassend und so unruhig als möglich wurde, die künstlerische Arbeit zur überhasteten Handwerkerei, eine Jagd nach Casseneinnahmen und Spielhonoraren.

Das Frankfurter Stadttheater veränderte seinen Zustand nicht seit 1830, nur seine Talente alterten immer merklicher. Karoline Lindner trat allzuspät und ungern in die älteren, charakteristischen Fächer und versäumte daher eine neue rühmliche Phase ihrer Laufbahn auszubilden. Das Talent der Frau Frühauf, ganz zur Nachfolgerin der Lindner in Rollen sanfter, schöner Weiblichkeit geeignet, mußte sich aus Gesundheitsrücksichten bald vom Theater zurückziehen. Weidner hielt bis ins hohe Alter unermüdlich aus, erregte aber Ueberdruß; Meck in humoristischen Väterrollen vortrefflich, Hasselt der beliebte und geachtete Komiker, der die glückliche Maske des Frankfurter Kleinbürgers „Hampelmann" dem süddeutschen Staberle verwandtschaftlich zugesellte, — diese Talente erhielten das Frankfurter Schauspiel immer noch in Achtung. Grüner, der bei Auflösung des Darmstädter Theaters 1831 pensionirt worden und seine Geschicklichkeit im Sceniren durch eine Reise nach Paris noch bereichert hatte, wurde 1831 von dem Actiencomité zum Regisseur, bald darauf zum Director gemacht. Wieder aber vernachlässigte er das Schauspiel, um der glänzenden Opernscenirung willen; die Kostspieligkeit seiner Verwaltung brachte ihn in heftigen Zwiespalt mit den Actionairen und endlich seine Direction zum Bruch*). Nun über-

*) Er endete als Nachleser im Wiener Burgtheater, nach-

nahmen im Jahre 1836 Kapellmeister Guhr, Schauspieler Meck und der Oekonomieinspector Malß (der Verfasser der Frankfurter Localposse: „Der Bürgercapitain") die Direction, welche nach drei Jahren einige Unabhängigkeit von den Einmischungen der Actionaire erlangte, ja sogar einen Geldzuschuß. 1848, nach Guhr's Tode, übernahmen Meck und Mühling das Theater als Entreprise, setzten Haake als Regisseur ein, gewannen für die jugendlichen Fächer die Damen Janauschek*) und Hausmann, diese ein anmuthiges, junges Talent für naive Rollen, jene im tragischen Fache zu ausgezeichnetem Rufe heranwachsend, die Liebhaberfächer waren durch Heinrich Schneider und Theodor Wilke anziehend in Persönlichkeit und Talent besetzt, der ältere Stamm des Personals war noch in voller beliebter Thätigkeit, dennoch behielt das Total des Frankfurter Kunstlebens den Charakter des Zufälligen, des planlosen sich Hinhaltens von einer Organisation und Direction zur anderen. Im Jahre 1852 kam es wieder zu einer neuen. Der Tenorist Hoffmann, in den letzten Jahren Director des Theaters in Riga, trat nun das Frankfurter Unternehmen an. Auch er gewann hoffnungsvolle junge Talente: Frie-

---

dem er ein empfehlenswerthes Buch „Kunst der Scenik" (Wien 1841) herausgegeben.

*) Sie betrat 1845 in ihrer Vaterstadt Prag die Bühne, war 1847 in Köln unter Benedix' Führung.

drich Devrient, den Sohn Karl's Devrient, der seit 1848 am Wiener Burgtheater, durch das glückliche Erbtheil der Anlagen und der Erscheinung seines Vaters, und des gewinnenden Stimmorgans der Familie, rasche Beliebtheit erlangt hatte, und das liebenswürdige Talent des Frl. Genelli, als Ersatz für die nach München berufene Hausmann; aber die Schauspielkunst prosperirte dennoch nicht, die Oper behielt das Uebergewicht und zog schon nach drei Jahren den Director Hoffmann in Zahlungsunfähigkeit hinab. Der ihm gewonnene Senat willigte in den plötzlichen Theaterschluß, welcher die Mitglieder auf einmal außer Gehalt setzte, und kaufte Hoffmann obenein das Inventarium ab, so daß dieser aus der Krisis gut davon kam. Den Mitgliedern fehlte es an Geldmitteln und übereinstimmendem Willen, um den Rechtsweg gegen dies unverantwortliche Verfahren zu betreten, sie scheuten auch den Senat, in seiner Betheiligung an dem Vorgange, zu verletzen. Dafür unterstützte dieser denn auch die Kunstgenossenschaft, so daß durch dreimonatliche Darstellungen auf eigne Rechnung das Personal sich glücklich aus dieser lärmmachenden Theaterkrisis retten konnte. Gleich dem Bankerott des Hamburger Stadttheaters, erwies dieser Frankfurter, daß der Rechtsboden selbst der angesehensten Privatunternehmungen sehr unzuverlässig sei.

Jetzt war die Gelegenheit zu einer dauerhaften Organisation des Frankfurter Theaters geboten. Das

Inventarium war angekauft, eine Summe von 40,000 Fl. zu dessen nothwendiger Verbesserung bewilligt worden, das Verlangen nach zuverlässiger künstlerischer Leitung sollte befriedigt werden. Die Aufmerksamkeit wandte sich dem beliebten Lustspieldichter Benedix zu, der auch als Schauspieler und geschäftsführender Regisseur in Düsseldorf und Köln mit den Forderungen des Theaters vertraut geworden war. Das Alles schien das Beste zu versprechen, aber — der Senat wollte nichts mit dem Betriebe des Theaters zu schaffen haben und überließ diesen wieder einer Actiengesellschaft, deren engerer Ausschuß dann mit gutem Willen und gutem Gelde daran ging, der Stadt ein gutes Theater zu schaffen; freilich auch mit seinen unvermeidlichen Einmischungen es dem neuen Director — dem man den vornehmen Titel Intendant gab — nicht leicht machte: planmäßig und grundsätzlich zu regieren.

Wenn indessen Benedix sein Uebergewicht an Talent, Kenntniß, Erfahrung und praktischer Technik mit recht eifriger Arbeit und persönlich unanfechtbarer Haltung geltend gemacht hätte, so würde er dennoch die Position der künstlerischen Direction mit allen Ehren behauptet haben. Das geschah nun aber nicht in erforderlichem Maße. Die künstlerische Thätigkeit gewann nicht die gemeinsame Spannkraft, Berichtigung und Abrundung, sie ließ die sachverständig leitende Hand nicht als unentbehrlich erscheinen, ja ermunterte den, bei

Actiengesellschaften immer bereiten Dilettantismus zur Geringschätzung der Fachkenntniß und zu dem Unternehmen: die Sache ebenso gut oder besser zu machen. Das Facit war: daß Benedix' Intendanz mit drei Jahren zu Ende ging.

Einer wichtigen Kunststätte war damit wieder die Aussicht benommen, ihrer Bestimmung gedeihlich zu entsprechen, der Credit der künstlerischen Direction hatte wieder eine Schlappe erlitten.

Das Königstädter Theater in Berlin, das unter der ersten Direction der Actionaire seine ursprüngliche Bestimmung als Volkstheater nicht hatte einhalten können, sollte nun den Rest künstlerischer Richtung einbüßen, als die Actiengesellschaft, der Geldopfer müde, das Theater 1829 aufgab und dem Inhaber der Concession, Commissionsrath Cerf, überließ.

Was für Folgen eine Concession auf neunundneunzigjährige Dauer, und obenein an einen Mann ohne die allerentfernteste Befähigung zur Theaterführung haben muß; welche Beschämung es für eine Stadt sei, — die sich so gern vorzugsweise die gebildete nennt — ihren öffentlichen Kunstgenuß von einem Manne geleitet zu sehen, über dessen niedern Bildungsstand, über dessen Unfähigkeit im Lesen und Schreiben sogar, die lächer-

lichsten Anecdoten gingen, der sein Kunstpersonal wie seine Domestiken behandelte und so auch nach und nach alles Talent von dieser Bühne verscheuchte — das Alles hat die Cerf'sche Direction gründlich dargethan. Holtei verlor zuerst die Geduld und ging mit seiner zweiten sehr beliebten jungen Frau (Julie Holzbecher) nach Darmstadt, kehrte aber mit getäuschten Erwartungen schon nach einem halben Jahre zurück, auf's Neue bemüht, seinen Lieblingsplan durchzuführen und eine volksthümliche Wirkung dieser Bühne durchzusetzen. Aber nicht der große Erfolg, den Holtei als Dichter und selbst als Darsteller in seinem Schauspiele „Lorbeerbaum und Bettelstab" errang, konnte ihn dieser Bühne, für die er geboren schien, und deren Zugehörigkeit er lebenslang empfunden, erhalten, er verließ 1834 sie und Berlin mit seiner Frau zum zweiten Male, zunächst nach Wien sich wendend. Angely verließ das Theater gänzlich und wurde Gastwirth — eine immer noch beliebte Alterszuflucht für Theatermitglieder, — Schmelka in hohem Alter, von dem Dämon der Hypochondrie unter den obwaltenden Verhältnissen um so mehr geplagt, hielt sich in gehemmter Wirksamkeit bis 1837 hin, wo mit ihm einer der ächten alten Humoristen starb. Er wirkte ebenso sehr durch trockne, stille und sehr bescheidene Komik, die oft von charakteristischer Feinheit, als er auch fähig war, im tollsten Uebermuthe und lächerlichem Wahnsinn den Zuschauer wie im Rausche fortzureißen. Das

allmälige Nachlassen seiner Kraft hatte dem immer mehr hervortretenden Talente Beckmann's das ganze Gewicht der Anziehungskraft der Posse zugewälzt, welche sich noch immer von Erzeugnissen der Wiener Vorstadttheater, meistens Nestroy's, nährte. Beckmann hatte einer sehr präcisen Auffassung des Berliner komischen Elementes gemüthlicheren und wärmeren Ton durch sein schlesisches Naturell verliehen; er war nicht nur überaus erfindungsreich an einzelnen komischen Zügen und an Wortwitz, sondern er charakterisirte auch ungemein natürlich, und alle seine Darstellungen hatten eine gewisse, seiner wachsenden Corpulenz sehr wohl kleidende Anmuth. Seine Beliebtheit war so groß, daß der Tod Schmelka's, Genée's Niederlegung der Regie — die von da ab von einer unbedeutenden Hand in die andere flog —, Genée's Abgang endlich 1841 *), daß dies Alles immer noch nicht der komischen Schauspielkunst am Königstädter Theater die Bedeutung würde genommen haben, wenn die gedankenlose und gemeingesinnte Direction es verstanden hätte, Beckmann zu erhalten und mit ihm die ungestörte Entwicklung der Localkomik. Statt dessen wurde eine italienische Oper herbeigerufen, die Schauspielkunst um so mehr vernachlässigt, der ganze Haushalt um so mehr verwirrt, so daß Beckmann genöthigt war,

*) Er übernahm die Direction des Danziger Theaters.

1844 die Bühne aufzugeben, für welche er sich eigenthümlich ausgebildet hatte*).

Mit seinem Abgange schien die Entwicklung der Berliner Localkomik abzureißen, da sein Nachfolger am Königstädter Theater, Grobecker, ohne eigenthümliche Kraft war, die vereinzelte Aufführung von Localstücken am Königl. Theater aber aufhörte.

Seitdem die Berliner Localposse am Hoftheater mit der einactigen: „Die Damenhüte im Theater" von Julius v. Voß im August 1818 ihren eigentlichen Anfang genommen, hatte man ihre Entwicklungsfähigkeit vielfach in Zweifel gezogen. Daß der Berliner Dialekt gemein und anmuthlos, der Berliner Witz nur zersetzend und verletzend sei, der Ausdruck aber des Gemüthes — welcher die Lebenskraft der Wiener Komik ausmache — der Berliner Mundart gänzlich fehle: dies Alles wurde von den Zweiflern vielfach vorgebracht und allerdings von den künstlerischen Productionen zunächst nicht überzeugend widerlegt. Carl Blum und Angely localisirten zwar französische Vaudevilles mit Glück**), v. Holtei, dann J. E. Mand brachten Originale voll Talent, immer aber fehlte es noch lange an dem Wesentlichen, an dem Schauspielertalente,

*) Er fand am Theater an der Wien, dann am Burgtheater eine ehrenvolle Stellung, in welcher gleichwohl seine ganze Eigenthümlichkeit nicht zur vollen Wirkung kam.

**) So in „Ein Stündchen vor dem Potsdamer Thore" und „Das Fest der Handwerker" u. s. w.

welches mit überzeugendem Leben und siegreicher Beliebtheit in allen Bildungsschichten, die Localkomik getragen hätte. Am Königlichen Theater hatte Gern nur stark colorirte Karikatur gezeigt, Rüthling dagegen schon die halb gleichgiltige, trockne Unscheinbarkeit, welche der Witz in Berlin gern annimmt, präcis getroffen, Wauer dessen pöbelhafte Breitspurigkeit, Frau Dötsch (v. Wrochem) die Köchinnenmanieren in gutmüthigem Ton. Mit mehr Geist hielt Kathinka Ennike am Königstädter Theater den schlagfertigen Verstandeston der Berlinerinnen ein*), Angely die Physiognomie der Kleinbürger, am besten derer von der französischen Colonie; damals noch eine sehr markirte Eigenthümlichkeit. Alle diese Talente hatten wohl, jedes in seiner Weise, den Antheil für Berliner Eigenthümlichkeit geweckt, aber erst Beckmann in seiner objectiven Auffassung und seiner gemüthlicheren Färbung des Eckensteherwitzes besiegte, durch alle Bildungsschichten hindurch, den letzten Zweifel: ob der Berlinismus einer wohlthuenden, wahrhaft heitren Wirkung, ob er eines Gemüthsantheiles fähig sei. Darum wünschten die Freunde ächter Volkskomik: es möchten sich um Beckmann schauspielerische und dichterische Talente sammeln, um von dem durch ihn gewonnenen sichern Boden aus der Berliner Localposse die Entwicklung zu geben, welche die

*) Vornehmlich in Angely's „Die Putzmachermamsellen".

Wiener zur selben Zeit beendet zu haben schien. Mit Beckmann's Abgang gab man die Localkomik wieder verloren, denn man glaubte, daß der Berlinismus eines fremden Beisatzes, wie ihn Beckmann's schlesisches Naturell gebracht, zur künstlerischen Behandlung bedürfe. Erst nach zehn Jahren sollte Helmerding's Auftreten den Beweis führen, daß der unverfälschteste Berlinismus in vollster Schärfe zugleich gemüthlich und graziös, daß die sogenannte „Berliner Niederträchtigkeit" liebenswürdig erscheinen könne.

Bald nach Beckmann's Abgange vom Königstädtischen Theater im Jahre 1845 starb der Director Cerf, für seine Wirthschaft mit Titel und Orden belohnt, von seinem Protector, dem Hausminister Fürsten von Wittgenstein, in aller Weise vertreten und durch heimliche königliche Subvention aufrecht erhalten. Seine Familie fuhr fort die Concession und die daran hangenden Vortheile auszubeuten, bis die Erschütterungen des Jahres 1848 in ihrem Verfolge eine Entziehung der königlichen Unterstützung herbeiführten, das Königstädter Theater im Juli 1851 aufhören, das Gebäude selbst verkauft und Privatzwecken übergeben werden mußte.

Die politische Bewegung dieser Jahre hatte mit ihrer Bruthitze mächtig auf das theatralische Leben in Berlin gewirkt. Das Publicum, in seiner Aufgeregtheit begierig sich zusammen zu finden, die Tagestendenzen auf der Bühne vertreten zu sehen, sich die Genugthuung zu

verschaffen, bezügliche Vorgänge, Reden, Couplets zu applaudiren — begünstigte die Errichtung neuer, diesem Zwecke dienender Bühnen; die machtlosen Behörden ertheilten willig die Concessionen. So schwoll denn der breite Strom der regellosesten Theatervergnügung über Berlin hin, nicht den Gedanken der Zeitbewegung, nur ihren Schlamm mit sich führend, eine tiefe Depravation der Schauspielkunst und des Theiles der Literatur, welche in dieser Zeit entstand, zurücklassend.

Gleich im Jahre 1848 wurde das Friedrich-Wilhelmstädter Theater, dann das Vorstädtische errichtet, beide zuerst als Sommertheater, 1852 das Callenbach'sche Sommertheater und die Bühne im großen Saale des Kroll'schen Vergnügungslocals. Die Cerf'schen Erben versuchten in verschiedenen Locales das Königstädter neu aufzurichten, bis 1855 der Schauspieler Wallner, der an Theatern des österreichischen Staates sich Ansehen erworben, dann die Directionen der Stadttheater in Freiburg und Posen geführt hatte — in das Cerf'sche Unternehmen eintrat, das sich schließlich in einem kleinen Theater in der Blumenstraße festsetzte. Hier consolidirte sich denn das Wallnertheater, an dem, zumeist von allen übrigen Berliner Privatunternehmungen, die komische Darstellungskunst zu ihrem Rechte eines geordneten Zusammenspieles kam; auf dem die Berliner Localposse mit Helmerding und Reusche ihren vollkommnen Ausdruck finden sollte.

Im Uebrigen blieb, seit den politischen Unruhen, das Theaterleben der Privatunternehmungen in Berlin von dem allgemeinen industriellen Schwindel ergriffen, aus dem nur die nachtheiligsten Wirkungen auf die Schauspielkunst hervorgehen konnten.

Die Wiener Vorstadttheater wurden zwar noch immer von der großen Theaterlust und dem nie ganz versiegenden Volkshumor getragen, aber die alte Zeit der unbefangenen Lustigkeit nahm auch in dem harmlosen Wien Abschied; die Komik erfuhr merkwürdige Verwandlungen und die überspannte Theaterindustrie versetzte der alten Volksposse einen tödtlichen Streich.

Nur vorübergehend trat das Josephstädter Theater aus seiner für die Schauspielkunst untergeordneten Bedeutung hervor, es geschah 1827, als Karl eine kurze Zeit Compagnon der Direction wurde und dabei den damals schon allbeliebten Komiker Wenzel Scholz zu sich hinüberzog*), ferner 1832 durch Raimund, der von seinen Gastreisen nicht wieder zur Leopoldstadt zurückgekehrt war und 1833 seinen „Ver-

*) Dieser war erst vor einem Jahre von Graz nach Wien gekommen.

schwender" in Scene brachte*): im Winter 1834 durch Holtei und seine Frau, die sogar die Adelsgesellschaft in dies entlegene Theater zogen; auch 1845, als der umherschweifende Kunst sich hier angefunden hatte. Die Verwaltung wechselte unter mehreren Unternehmern, am längsten hielten sich Franz, dann Aloys Pokorny.

Die größte Anziehungskraft erhielt Karl's Direction dem Theater an der Wien, was theilweis auch dazu beitrug das Leopoldstädter immer merklicher zu lähmen. Schon 1828 hatte dort Korntheuer sich zurückgezogen, 1830 Therese Krones, Raimund seit 1831 durch seine Gastspielreisen sich entfremdet, Ignaz Schuster alterte, trat 1835 ab und starb bald darauf. Das alte Kasperltheater hatte in den zwanziger Jahren durch seine höchste Blüthe sich erschöpft, es starb ab. Indessen florirte an der Wien nicht nur das erfindungsreich ausgestattete Spectakelstück, mit der populären Anziehungskraft der Heldenspieler Kunst und Rott, sondern die Posse, von neuen Talenten getragen, verwandelte jetzt ihre alte Natur und fand, bei immer merklicherer Einmischung französischer Momente, dann politischer Erregtheit, zeitgemäßen, aber nicht gedeihlichen Antheil.

*) Raimund zog sich 1834 auf's Land zurück, erschien nur noch als Gast auf Wiener und anderen Bühnen, endete 1836 durch einen Pistolenschuß sein Leben, weil er sich von einem tollen Hunde gebissen glaubte.

Karl gewann in Scholz und in Nestroy zwei eminente komische Talente. Scholz, der den ächten alten Hanswurst noch einmal wiederholte, wie er in Stranitzky, Prehauser, Laroche und Schuster die alte harmlose Volksposse getragen hatte, wirkte wie seine Vorgänger durch persönliche Lächerlichkeit, durch die ihm ganz eigenthümliche phlegmatische stille Drolligkeit, den trocknen Humor, den man an ihm immer wieder fand und der genau zusammenstimmte mit seiner feisten, untersetzten Gestalt, seinem dicken Gesichte von stumpfen Zügen, das er wie eine Kautschukmaske zusammendrücken und in die Länge ziehen konnte und das man immer nur mit den knallrothen Schminkflecken auf den Backen sah. Scholz mit seiner näselnden Sprache war immer derselbe und doch lachte man sich niemals satt über ihn.

Mit ihm, dem letzten Hanswurst, schied die behagliche Lustigkeit, das Gemüth der Volksposse, in Nestroy dagegen erschien ihr Witz, ihr Sarkasmus, ihre Persiflage in ungewohnter Schärfe. Er war 1801 in Wien geboren, hatte mit 20 Jahren die juristische Carrière aufgegeben und im Hofoperntheater als Sarastro mit Glück debutirt, dann in Amsterdam, Brünn, Graz seine weitere Entwicklung gesucht und dabei sein komisches Talent entdeckt. Zurückgekehrt nach Wien bemächtigte sich seiner im Jahre 1831 der scharfblickende Karl.

Nestroy war von großer, hagerer Gestalt und etwas strengen Gesichtszügen; Ton der Stimme und Persön-

lichkeit erinnerten an Spitzeder, vornehmlich in Rollen wie die des alten Invaliden in „Sieben Mädchen in Uniform“. Daß diese Rolle ebenso wie die des Knaben Natzi in dem von ihm verfaßten „Eulenspiegel“, — worin seine lange Gestalt in Kinderhöschen burlesk genug erschien — zu seinen vorzüglichsten gezählt wurde, beweist: wie weit die Grenzen seiner Charakteristik — wenn man nicht sagen muß: Karikatur — gezogen waren. Aber die erfinderische Anschauung war bei ihm größer, als die lebendige Ausführung seiner Intentionen. Nestroy war in allen seinen mannigfach erfundenen Gestalten im Grunde immer er selbst und wenn dies bei Scholz wohlthuend wirkte, schon weil er nie die Absicht hatte seine eigene komische Individualität zu verläugnen, so ließ Nestroy die Täuschung vermissen, zu der er selbst herausforderte. Indessen sein Humor, seine sarkastische Schalkheit, hatte so viel Energie, er verstand alle komischen Momente mit solcher Sicherheit und Schärfe wirken zu lassen, im Couplet so unfehlbar zu pointiren, daß er seine Zuschauer beherrschte und mit seinen komischen Erfindungen fortriß. Das Publicum ergötzte sich an dem, was der Humorist Nestroy *meinte*, wenn auch der Schauspieler Nestroy zu Zeiten dahinter zurückblieb.

Sobald das Publicum im Schauspieler zugleich den Dichter sieht, wird die Auffassung von seinen Leistungen unbewußt mehr intellectuell als sinnlich. Und Nestroy's

Beliebtheit wurzelte wesentlich in seiner dichterischen Production; wie denn das Maß von Bildung und Intelligenz, das ihn von seinen Kunstgenossen unterschied, auch die Grundlage seiner künstlerischen Auszeichnung war. Er hatte — nach einigen wenig gelungenen Erstlingsversuchen — für Karl's Theaterunternehmung 54 Stücke und Parodien geschrieben, die sich anfangs in ihrem Charakter, auch in Einmischung märchenhafter Momente, den alten Possen von Meisl, Gleich und Bäuerle anschlossen, wie in „Lumpaci Vagabundus". Er besaß aber zu wenig Phantasie, um in dieser Richtung glückliche Erfindungen hoffen zu können — die mit dem ganz in Phantasie und Gemüth beruhenden Raimund abgeschlossen schienen —, je länger je mehr nahm also Nestroy fremde Erfindungen, darunter viele französische, zu Hilfe, wie dies bei den allgemein verbreiteten Possen: „Zu ebner Erde", „Talisman", „Einen Jux will er sich machen", „Der Zerrissene", „Der Schützling" u. s. w. der Fall war. Die Umgestaltung aber, welche er mit den fremden Originalen vornahm, war in glücklich getroffenem Wiener Geiste und sicherte mit scharfen und grellen Strichen die komische Wirkung. Dazu gewährte er dem Kitzel der Frivolität und der politischen Anspielung mit ihrem bitteren Reiz immer mehr Raum, kurzum Nestroy's Stücke beherrschten in unaufhörlichen Wiederholungen das Karl'sche Repertoir und die Einnahmen davon warfen die vielbesprochene Million des

Directors ab. Denn was dessen andere Theaterdichter Hopp und Kaiser ihm lieferten, war — mit Ausnahme etwa von: „Faust's Hauskäppchen" des Ersteren — nicht zu vergleichen mit der Anziehungskraft der Nestroy'schen Stücke.

Denkt man sich auf dieser Grundlage eines wirkungsvollen Repertoirs die Darstellungen von Scholz, Nestroy, des trefflichen Charakteristikers Groys und die des lebhaften, effecterfahrenen Karl, der dem Publicum Alles zu Liebe zu thun verstand, so wird es begreiflich, daß das Theater an der Wien alle anderen Privatunternehmungen der Stadt in tiefen Schatten stellte. Der beispiellose Gelderfolg seiner Unternehmung, der Umstand, daß Niemand wagte mit ihm in den Wettkampf um die Gunst des Publicums einzutreten — denn als 1835 das Theater an der Wien zum Verkauf ausgeboten war, fand sich kein Käufer — dies Alles trieb Karl vollständig auf das Gebiet der industriellen Speculation. Er trat 1834 von der schauspielerischen Thätigkeit zurück, und warf sich auf Bauunternehmungen. Eine Reihe von siebenzehn Sommerpalais*) entstand in Hietzing bei Wien unter seiner Leitung, ihn ergriff ein Schwindel der Unfehlbarkeit in allen seinen Vor-

*) Der Volksmund taufte sie Lumpaci-Dörfel, behauptend, der Erlös von Nestroy's „Lumpaci Vagabundus" habe ihm das Baucapital dazu geliefert.

nahmen, er glaubte das Glück zu seiner Sklavin gemacht zu haben.

Als das Leopoldstädter Theater von dem Sohne des Erbauers Marinelli gar nicht mehr zu halten war, nahm Karl 1838 es als Eigenthum an sich, für einen verhältnißmäßig splendiden Preis; führte nun die Doppeldirection, trat auch wieder als Schauspieler ein. Mit Anstellung der Sängerin Ida Brüning, die talentvoll und gewandt, aber sehr unfein war, der Frau Frieb-Blumauer, die sich als ein ganz vorzügliches charakteristisches Talent erweisen sollte, richtete er 1841 an der Wien das Vaudeville ein, in dem er selbst sich sehr gefiel, während die Posse mit Scholz und Nestroy den Ruhm des alten Kasperltheaters in der Leopoldstadt wiederherstellte. Die Geschäfte beider Theater gingen brillant, Karl war der Nabob des Theatergebietes. Er knechtete und drückte die schauspielerischen und dichterischen Talente durch die Macht seines Geldes und seiner Theaterherrschaft, nur gegen Einzelne, z. B. gegen Kunst, war er unermüdlich nachsichtig und splendid. In seinem Uebermuthe wies er den Kauf des stattlichen umfangreichen Theaters an der Wien für einen viel geringeren Preis, als den er für das kleine Leopoldstädter gezahlt*), zurück, er betrachtete sich als den unverdrängbaren Pächter

*) Für dieses zahlte er 170,000 Fl.; jenes hätte er für 145,000 erhalten können.

desselben, erwartete zuversichtlich: der Verkaufstermin müsse 1845 verlaufen, wie vor zehn Jahren. Er täuschte sich, der Director des Josephstädter Theaters Franz Pokorny, unterstützt durch einen reichen und vornehmen Feind Karl's — wurde Besitzer des Theaters an der Wien.

Der Schlag war betäubend für Karl, man sagt: er sei mit diesem Licitationstage um zehn Jahre gealtert. Aber er faßte sich schnell und wie es schien, wollte er zum rechten Geist und zum rechten Maße einkehren. Rasch ließ er das Leopoldstädter Theater restauriren, im Renaissancestyl; man konnte das auf die Absicht deuten: eine moderne Wiedergeburt der alten Volksposse zu versuchen, zumal er die Geschichte der Localkomik, in Medaillons, welche die komischen Gestalten dieser Bühne seit ihrem Anbeginn darstellten, an die Logenbrüstungen heften ließ. Nestroy gab den „Zerrissenen" zur Eröffnung, die Elite von Karl's Doppelgesellschaft, die er behalten hatte, entwickelte große Thätigkeit, das Leopoldstädter Theater überflügelte an Beliebtheit das Wiener bei Weitem.

Aber es litt Karl nicht in dem kleinen Hause, in dem engen Geldspeculationskreise, noch einmal wollte er der Theaterwelt zeigen, was er vermochte, binnen einem halben Jahre sollte ein neues Theater — an Größe und Eleganz das Wiener weit übertreffend — das Publicum ihm ganz zu eigen machen. Seine Mode-

speculation sprach dem alten Kasperltheater das Todesurtheil.

Am 7. Mai 1847 gab er eine Parade von vielen Scenen aus den beliebtesten Possen und Vaudevilles, danach trat der ungeduldige Unternehmer im Maurerschurzfell vor das Publicum mit einem Epiloge und führte gegen den Prosceniumspfeiler den ersten mörderischen Hammerschlag, um die Kunststätte des alten naiv phantastischen Volkshumors, die Heimath der Poesie des holden Unsinns, niederzureißen.

Freilich waren die alten harmlos unbefangenen Hausgeister schon guten Theiles durch die Richtung der neuen Posse mit dem stachlichen politischen Couplet, durch das frivole Vaudeville ausgetrieben, dennoch wäre mit diesem kleinen Theater und seiner Tradition noch lange und viel von der zauberhaft gefärbten, moralisch-humoristischen Gestaltenwelt zu erhalten gewesen, an der der deutsche Volksgeist immer und immer im innersten Gemüthe hangen wird. Die letzte Stätte dieser lustigen Kinderwelt wurde mit dem alten Kasperltheater dem deutschen Volke gewaltsam entrissen, um ihm schließlich dafür verblendenden Luxus, inhaltloses Schaugepränge, die französische Begriffsverwirrung über die einfachsten sittlichen Fragen, verlockende Lüderlichkeit zu bieten.

Die Hand aber, welche die Pflugschar des frivolen

Fortschrittes über die vom Volksgeiste geweihte Stätte führte, sollte keine neue Ernte davon sammeln.

Nach sieben Monaten schon wurde das neue Karls-theater eröffnet; auch der alte Name verschwand in der modernen Pracht, zur Verewigung des größten deutschen Theaterspeculanten. Aber bezeichnete schon der Verkauf des Wiener-Theaters den Wendepunkt von Karl's Glück, so wandte es ihm seit Zerstörung des Kasperl ganz den Rücken. Als ob die alten vertriebenen Hausgeister rach-süchtig das Publicum von den Thüren des neuen Prachtbau's scheuchten, so schlecht war — nach der ersten Befriedigung der Neugier — der Besuch des Karlstheaters, ja der Fluch sollte noch lange Zeit auf diesem Theater und allen späteren Unternehmen haften; nur ihrem alten Freunde Nestroy gönnten die Hausgeister noch eine gewinnbringende sechsjährige Periode, gleich nach Karl's Tode.

Die bauliche Einrichtung des neuen Theaters war übrigens, trotz aller Pracht, mißlungen, das Publicum sah und hörte nicht gut, die hohen Preise, welche Karl erpressen wollte, verstimmten es, und der Hauptquell seines Reichthums: Nestroy's schriftstellerische Produc-tivität, begann zu versiegen.

Der Mißerfolg seines Unternehmens verwirrte Karl, machte ihn eine Zeitlang gemüthskrank, mißmuthig, geizig, arbeitscheu und gleichgiltig. Sein Theater wurde zur bloßen Schaubude, zur Ausbeutung der Neuigkeits-

sucht und Zerstreuungslust der Menge. Taschenspieler, Affendarsteller, Equilibristen u. s. w. trieben auf dieser Bühne ihr Wesen, neben zusammengewürfelten dramatischen Darstellungen jeder Gattung. Ein Mann von so entschiedenem künstlerischen Directionstalent trieb die Geringschätzung seiner Kunst — weil sie ihm keine Reichthümer mehr abwarf — aufs Aeußerste. Der fahrlässigste Schlendrian riß in der Theaterpraxis ein, neue Stücke — welche nicht besondere Zugkraft verhießen — wurden ohne Leseprobe, ohne daß nur die Hauptdarsteller das Buch gekannt hätten, schlecht memorirt in lüderlichen Proben zusammengestoppelt. Dazu suchte er seine Ausfälle der Einnahme durch Bedrückungen seines Personals einzubringen. Die Unruhen der Jahre 1848—49 lieferten ihm die Vorwände zu völlig schmutzigen Erpressungen*). Der schauspielerischen Thätigkeit wurde er immer überdrüssiger, übergab seine Rollen dem trefflichen Komiker Treumann, den er 1851 gewann, und spielte zum letzten Male den Richelieu in „Anna von Oesterreich". Im Februar 1854 vom Schlage getroffen, suchte er in Ischl Genesung und fand dort im August den Tod.

Trotz aller Verluste in den letzten sieben Jahren

*) An jedem der zahlreichen Krawalltage schloß er das Theater und kürzte das Personal um die Spielgelder, verfügte auch Gehaltsreductionen, die er zu erstatten versprach, es später aber verweigerte.

hinterließ er 2 Millionen Gulden seinen sechs unehelichen Kindern und ihren Müttern, in deren Händen das Geld schon nach wenigen Jahren größtentheils zerronnen war. Nestroy's, der ihn reich gemacht, hat er in seinem Testamente nicht gedacht, Scholz' nur auf Grund contractlicher Stipulation. So verlief eine der merkwürdigsten Erscheinungen in der neueren Theatergeschichte, und ließ derselben nur den Gifthauch der industriellen Gier, der Geschmacksverwirrung und Herabstimmung zurück.

Wenn wir so die Theater der größten und reichsten Städte, weil sie Privatunternehmungen auf Gewinn und Verlust waren, in dem Strudel der industriellen Ausbeutung haben untergehen sehen, wenn die Unternehmungen in Hamburg, Leipzig, Breslau, Frankfurt a. M., Prag, Berlin und Wien immer nur den Kampf um ihre Existenz zu kämpfen hatten und meistens verloren, wenn bei diesen Bühnen nicht mehr darnach gefragt wurde: *wie* man die Kunst ausübe, sondern nur, nach dem Börsenausdrucke: was man damit *mache* (d. h. wie viel Geld), wenn das erfindungsreichste und geschickteste Directionstalent dieser Epoche, *Karl*, keinen anderen Ruhm hinterließ, als daß er ein Millionär geworden war — welchen Anspruch darf dann die Kunst noch an die untergeordneteren Stadttheater er-

heben, welchen an die Ausdauer minder begabter Vorstände zu Aufrechthaltung künstlerischer Grundsätze? Und dennoch treffen wir auf schöne Beispiele hiervon. Die Opferwilligkeit Haake's in Breslau, Schmidt's in Leipzig verdienen dankbare Erinnerung. Auch Holtei, der bei allem Hange zur Regellosigkeit doch für die Schauspielkunst die unwandelbare Regel der harmonischen Zusammenwirkung anerkannte und in Wort und Beispiel eine Rückkehr zu einfacher und natürlicher Darstellungsweise verfocht, hielt während seiner Directionsführung in Riga von 1837 bis 1839 daran fest, entgegen den leichtfertigen Verwöhnungen des Publicums. Er war der Neuigkeitssucht desselben sogar in seinem, zum Abonnement auffordernden Programm mit dreister Stirn entgegengetreten und hatte erklärt: daß er die Bildung und Erhaltung eines guten Zusammenspieles für seine Hauptaufgabe erkenne, daß diese aber ohne öftere Wiederholung derselben Stücke nicht gelingen könne und deswegen das Publicum sich in diese Einrichtung schicken möge. Durch die Erfolge seines gesunden Grundsatzes söhnte er die Abonnenten mit seiner Impertinenz — wie man es nannte — auf einige Zeit aus; den Grundsatz dauernd durchzuführen, dazu hätte freilich mehr Nachhaltigkeit und — mehr Glück gehört, als Holtei je gehabt. Auch dieser kleine Sieg der guten Sache flog wie eine Sternschnuppe am Theaterhimmel vorüber.

Auch die, zu Ende dieses Zeitabschnittes beginnende Direction des Schauspielers Hein (eigentlich Heinsius) in Stettin, im neu erbauten Theater — von 1848 an in Gemeinschaft mit Springer, von 1851 an allein — sollte im Eifer für gutes Repertoir, fleißiges Zusammenspiel und sorgsame Pflege junger Talente in Ruin auslaufen.

Die Organisation der Stadttheater widerstand der Zeitströmung nicht mehr, und die Veränderungen, welche dadurch herbeigeführt wurden, schlugen alle zum Nachtheil der Schauspielkunst aus.

Zu Anfang des vorliegenden Zeitabschnittes gab es 21 Privatunternehmungen verschiedenen Ranges, welche das ganze Jahr über in einer und derselben Stadt thätig, also im vollen Sinne ständig waren. Drei in Wien, 1 in Prag, Pesth, Leipzig, Frankfurt a/M., 3 in Hamburg, Breslau, 3 in Berlin, München, Brünn, Graz, Linz, Nürnberg, Magdeburg, Riga.

Etwa dreißig Bühnen bedeutender Städte, meist Provinzialhauptstädte von Königsberg bis Freiburg hinab, mußten neben ihrem Standorte, in der unergie-

bigen Jahreszeit, Nachbarstädte, nahe Badeorte u. s. w. besuchen, um ihre Personale beisammen halten zu können. Denn die ständige Erhaltung der Kunstgenossenschaft, — wenn auch nicht der Kunststätte, — war von je her das naturgemäße Bestreben aller Bühnenvorstände.

Selbst die ausgesprochnen Wanderbühnen, welche irgend auf Achtung Anspruch machten, setzten Alles daran, ihr Personal, und damit ihr Repertoir und Ensemble, das ganze Jahr über zusammenzuhalten.

Anders wurde dies schon im Verlauf der dreißiger Jahre. In den Städten, welche bisher als Filiale und meist nur in den Sommermonaten besucht worden waren, entstand die Prätension eigne Bühnen zu besitzen. Allmälig baute man überall Theater auf Actien, die Staatsbehörden, in ihrer Gleichgiltigkeit gegen die Bedeutung und das Gedeihen des Theaters, gaben unbedenklich die Concessionen dazu. Unter dem Titel der Stadttheater wurden neue Genossenschaften gesammelt, die sich aber nur sechs Wintermonate hinzukümmern vermochten. Denn alle die Städte, welche ihren Stolz darein setzten im Winter ein eigenes Theater zu besitzen, hatten doch nicht die geringste Lust dafür Opfer zu bringen an Pacht- und Abgabenerlassen.

Weil nun aber in diesen neuen Theaterstädten den Winter über die Theaterlust der Bewohner befriedigt worden war, so zeigten sie sich im Sommer nicht mehr als Filiale der größern Stadttheater ergiebig, auch diese

wurden also allmälig genöthigt ihr Personal nach Ablauf des Winters aufzulösen.

So war also durch diese scheinbare Vermehrung der stehenden Theater dieselbe in der That und Wahrheit zu einer sehr bedeutenden Verminderung geworden und mit der Verlegenheit: eine so große Zahl von Bühnenmitgliedern sammt ihren Familien im Sommer zu ernähren, eine neue Theatercalamität entstanden.

Die Errichtung der Sommertheater erschien als rettende Auskunft.

In Wirthsgärten wurden leichte, wenig kostspielige Bühnen von Brettern aufgeschlagen, diese nur gegen den Regen geschützt, während das Publicum im Freien saß; anfangs wie im Hamburger Tivolitheater an ihre Kaffee- und Biertische vertheilt, bald auf Reihen von Bänken geordnet. Immer aber war Gelegenheit gelassen, die Eß-, Trink- und Rauchfreuden mit der Anwohnung des Schauspiels zu verbinden; ja es blieb überall zweifelhaft, welcher dieser Genüsse hier den Vorrang habe.

Zuweilen machte auch wohl ein Garten-Concert, das Aufsteigen eines Luftballons — auf den Arenen ein Feuerwerk u. s. w. — dem Antheil an der dramatischen Aufführung Concurrenz, kurz es ist kaum möglich der Kunst der Menschendarstellung eine entwürdigendere Stelle anzuweisen, als es in diesen Kneiptheatern geschah.

Diese Sommerbettelei der Schauspielkunst bei den Spaziergängern kam der steigenden Vergnügungs- und Zerstreuungssucht des Publicums erwünscht entgegen und übte auf dieses fast noch einen verderblicheren Einfluß aus, als auf den Kunstzustand selbst*). Denn bisher war im Theater doch der Zweck des Beisammenseins: die dramatische Darstellung gewesen, der Genuß daran hatte zu Zeiten Ernst und Nachdenken, immer aber bestimmt auf sie gerichtete Aufmerksamkeit, eine gewisse Sammlung in Anspruch genommen und zu keiner Nebenvergnügung das Recht ertheilt. Im Sommertheater wurde das anders: das Theater war Nebensache, das willkürliche Amusement des Zuschauers die Hauptsache. Hier konnte er, jeder Rücksicht auf das Theater entbunden, treiben was er wollte: sitzen, stehen, gehen, zuhören oder plaudern, rauchen, essen, trinken und was sonst. Diese Prostitution der Schauspielkunst vor Cigarren und Bierkrug raubte ihr den letzten Rest von Achtung bei dem Publicum und entfesselte bei demselben das roheste Plaisirsuchen, Ulktreiben und Scandalmachen. Es konnte nicht ausbleiben, daß diese im Sommer verpöbelte Unterhaltungslust auch bei dem Besuch der Wintertheater sich empfindlich bemerkbar machte.

---

*) Der Pädagog Paldamus in seinem sehr empfehlenswerthen Buche: „Das deutsche Theater der Gegenwart" entwickelt dies mit vielem Scharfsinn.

Immermann schlug, gewiß mit Recht, die abstringirende Wirkung des tiefsinnigen Gedankenschauspiels auf die menschliche Schlaffheit sehr hoch an — und tiefer Sinn liegt auch im heitern Spiel — dagegen geschah mit diesen, von allen Regierungen freigebig concessionirten Sommerbühnen alles Mögliche, um das Publicum an den schlaffsten Zeitvertreib, an das Aufgeben aller Spannung zu gewöhnen.

Und was geschah der Schauspielkunst mit diesen Sommertheatern? Die Darsteller entarteten wie das Publicum. Den dichterischen Stoff mußten sie aus der Hefe der dramatischen Literatur schöpfen, um dieser Art von Zeitvertreib zu genügen, und allen Nachtheil davon in sich aufnehmen; die Darstellung mußte in solchem Raum und solcher Umgebung zu Geschrei und Grimasse, zu marktschreiermäßigem Spaß ausarten, so daß sehr bald diese Sommertheaterspieler für selbst mäßige Ansprüche auf den Wintertheatern nicht mehr zu brauchen waren.

Diese Sommertheater brachten also gar nicht die erwartete Hilfe aus der Noth. Die besseren Mitglieder ließen sich dort nicht ohne Gefahr unterbringen, sträubten sich auch gegen die Erniedrigung, und nur die untergeordneten konnten dort übersommern, in Gemeinschaft mit den Truppen dritten Grades, an deren Erhaltung der Kunst nichts gelegen sein kann.

Alle Stadttheater mittleren Ranges, welche bisher

als Pflanzstätten zur Erneuerung des Kunstpersonales, selbst der größten Bühnen gegolten hatten, wurden im Verlaufe des hier betrachteten Zeitabschnittes, durch die Theaterconcurrenz finanziell wie künstlerisch zu Grunde gerichtet.

Der Zustand wurde seit den fünfziger Jahren folgender:

Die im Herbste eröffneten sogenannten Saisontheater schließen mit dem Palmsonntage oder spätestens den 1. Mai ihre Vorstellungen; wenn sie nicht schon früher banquerott geworden.

Die vermögenderen Directionen erhalten sich für den nächsten Winter wenige der wichtigsten Mitglieder durch kleine, sogenannte Sustentationsgagen, ferner wohl auch auf selbst dafür errichteten ständigen Sommertheatern die Elite des Chors und einige untergeordnete Darsteller, aber die größere Masse des Personales fliegt zu Ostern wie Spreu auseinander; ein furchtbar anwachsendes Theaterproletariat, dessen künstlerische und sittliche Ausartung, nach den jetzigen Zuständen gar nicht aufzuhalten ist.

Außer den Wenigen von allen, im Frühling in die weite Welt Gewiesenen, die bei einem der Kneiptheater unterkamen, fallen die Meisten ihren Verwandten und Bekannten zur Last, betteln und collectiren, machen Schulden von Stadt zu Stadt, in Noth und Verzweiflung wohl zu noch schlimmerem Erwerb gedrängt; denn

das Wintereinkommen ist — bis auf die seltensten Ausnahmsfälle zu schmal, um davon für den Sommer genügend zu ersparen. Kommt nun der Spätsommer, wo die Directionen wieder ein Personal sammeln, so drängt sich Alles hinzu, um sich für den nächsten Winter zu versorgen.

Wenn man nun die Anzahl der Directoren, welche ihr Personal neu zusammensetzen sollen, nur auf 130 anschlägt, von denen der vierte Theil bedeutenden Städten, mit anspruchsvollem Publicum, angehört, so kann man leicht begreifen, daß die enorme Aufgabe dieser herbstlichen Talentwerbung ohne Hilfe und Vermittelung kaum möglich ist und daß in diesem Umstande das in den dreißiger Jahren aufgekommene Geschäft der Theateragenten*) den fruchtbarsten Boden und eine Art von Berechtigung seiner Existenz finden mußte. Diese Bureaux mußten zu den eigentlichen Werbestätten werden, in denen Directoren wie Theatermitglieder suchten, was ihnen noththat, und die Wichtigkeit, der Einfluß dieser Agenten mußte zu einer Art von Herrschaft über die abhängigen und bedrängten Schauspieler steigen; denn bei weitem die meisten Rollenfächer wurden durch sie besetzt.

Die Directoren vermögen auf ihren jährlichen Rundreisen nicht einmal alle Mitglieder kennen zu

*) Ausführlich später.

lernen, mit denen sie im Herbst ihr Theater eröffnen sollen, sie müssen sich also das Recht vorbehalten, nach vierwöchentlicher Prüfung das neu engagirte Mitglied wieder entlassen zu können. So vergehen also die ersten Wochen des Zusammentritts wie ein summarisches Verhör vor dem Publicum; wer nicht Gnade vor demselben findet, wird wieder in die weite Welt gewiesen, denn er hat, um der einen unsichren Anstellung willen, jede anderweitige vernachlässigen müssen. Die Directoren suchen nun wieder Ersatz, aber diese zweite Werbung ist noch schwerer als die erste, weil die Wahl nur unter Denen bleibt, welche bei dem großen Sommerfischzuge, als zu gering, wieder ins Wasser geworfen waren, oder unter solchen, welche soeben irgendwo verabschiedet worden sind.

So wird an einem Saisontheater das Personal vielleicht zu Neujahr erst komplett, vielleicht behält es die empfindlichsten Lücken bis zum Schluß der Vorstellungen, der ja zu Ostern schon wieder erfolgt. Das Repertoir kann nur mit solchen Aufführungen beginnen, in denen die Mehrzahl der neuen Mitglieder schon, von früheren Engagements her, eingeübt sind, wozu dann die übrigen Hals über Kopf, oft über Nacht, in die andern Rollen getrieben werden.

Zunächst also bestimmen die mitgebrachten Rollenverzeichnisse der zusammengetretenen Mitglieder das Repertoir. Die Directoren legen darum bei Anstel-

lungen das größte Gewicht auf ein umfängliches Rollenverzeichniß, kein Wunder, daß sie lauter gefälschte erhalten, in denen auf gut Glück alle Rollen des betreffenden Faches notirt sind, die, wenn sie dann gefordert werden, mit unnatürlicher Anstrengung des Gedächtnisses zusammengestümpert werden. Durch solche Ungenauigkeit des Auswendiglernens wird das Gedächtniß so sehr von pünktlicher Leistung entwöhnt, daß es solchen Schauspielern bald physisch unmöglich wird, genau zu memoriren.

Wie unter diesen, nach allen Seiten hin flüchtigen und unsicheren Verhältnissen, ein Arbeitsplan kaum zu fassen, schwerlich durchzuführen, die Bildung eines das Publicum befriedigenden Zusammenspiels nicht möglich ist, so hat denn dies auch die meisten Saisontheater zum Verzicht auf dies wichtigste Lebensmoment der Schauspielkunst vermocht und ihr Absehen ganz auf Vorführung von Gastspielen gerichtet; zu denen das eigne Personal nur die Aushilfen hergiebt. Wie überhastet und unfertig alle künstlerische Arbeit bei den Saisontheatern demnach sein muß, so daß dem Zufall der beste Theil an einigermaßen gelungenen Vorstellungen gebührt, wie dies Alles für die Entwicklung junger Talente den schädlichsten Boden abgeben muß, das liegt auf der Hand.

Es konnte nicht ausbleiben, daß diese Zustände der Saisontheater auf die ihnen Angehörigen künstlerisch

wie bürgerlich demoralisirend, selbst auf das Publicum verschlechternd wirken mußten.

Ohne Heimath und Besitz, durch die Sommernoth tief verschuldet und herabgekommen, zu unregelmäßiger Lebensweise gewöhnt, im glücklichsten Falle sechs Monate seßhaft — wie kann von einer solchen Standesschicht zuverlässige Haltung im bürgerlichen Leben, hingebende Thätigkeit für diejenige Bühne, bei welcher man sich gerade auf Monate oder Wochen aufhält, erwartet werden? Der Gemeingeist, diese belebende Kraft der Schauspielkunst, gedeiht nicht sechsmonatlich. Jedes Mitglied denkt nur an sich selbst und wie es mit möglichem Vortheil über die Saison hinauskomme.

Ist es gar ohne Aussicht: dem künstlerischen Vagabundenthum jemals zu entrinnen, so kommt es nicht über die Ausbeutung des Momentes in möglichst wenig Arbeit und möglichst losgebundenem Leben hinaus.

Mit einem Geschlechte solcher Theatermitglieder muß eine Direction zu führen allmählich unmöglich werden.

Und die Directionen, mußten sie bei so schwankender und kurzlebiger Geschäftsführung nicht nothwendig unsolid bis zur industriellen Schwindelei werden? Gewinn und Verlust nur auf sechsmonatliche Abwicklung gestellt, Sommerunkosten ohne Ertrag, unsichere Aussicht: in dem nächsten Winter den Gewinn des vorigen zu bewahren, oder gehabte Verluste einzubringen, das

Alles erfordert großen Capitalrückhalt, den die wenigsten Directoren besitzen. So mußten nicht nur ihre Bankrotte sich außerordentlich vermehren, sondern auch die Anwendung aller verzweifelten Mittel dieselben abzuwehren, oder für die eigne Person möglichst unschädlich zu machen.

Immer mehr wurden die Theaterunternehmungen dem Hazardspiele ähnlich, bei dem Tausende sich ruiniren, der Nächste aber doch wieder versucht wird zu glauben: ihn werde Glück und Geschick prosperiren lassen. Daß dann die Theatermitglieder die Nächsten sind den Rückschlag dieses Hazardspieles zu empfinden, ist natürlich. Wie oft werden die Mitglieder von Saisontheatern plötzlich durch wahren oder falschen Bankrott des Directors brodlos, wie gewöhnlich ist es: daß sie zu Ostern als Gläubiger des Directors für rückständigen Gehalt davonziehen, und zu der eignen Noth auch noch an der des Directors den Sommer über mittragen müssen. Ist es da unnatürlich, daß sie den Director als einen Feind betrachten, der sie, wie ein Sklavenhalter, nur ausbeutet, und daß Vertrauen und Anhänglichkeit für die Unternehmung, der sie dienen, nicht gedeihen kann?

Und das Publicum, das jeden Winter neue Gesichter auf seiner Bühne sieht, nie dazu kommen kann, sich über die guten und üblen Eigenschaften der Darstellenden zu verständigen, das sich von Neugier und Begehrlichkeit, vorgefaßter Meinung und Krittelei und

aus der, durch die habituell gewordenen herausfordernden Gastspiele, ebenso habituellen Unzufriedenheit mit den eigenen Talenten gar nicht mehr befreien kann, wie soll es das alte Vertrauen, die Anhänglichkeit an seine Schauspieler wiederfinden, die bei den ehemaligen Stadttheatern ganze Künstlerfamilien durch mehrere Generationen heimisch machte, diese Anhänglichkeit, welche die Schauspielkunst so lebensfrisch erhält?

In solcher traurigen Zerfahrenheit der Interessen, an der alle Theile schuldig sind, achtet dann auch kein Theil mehr den andern, nicht Künstler, nicht Director, nicht Publicum; alle hoffen auf Veränderung, der Sinn für die Segnung des Dauernden geht ganz verloren.

So suchen denn auch Magistrate und Actionäre ihre Theater auf immer kürzere Zeit, wohl nur auf einen Winter zu vergeben, sie hoffen immer mit dem nächsten Jahre den Mann zu finden, der auf solchem treulosen Boden sichere Tempel baut. Nur zu oft hört zu Ostern nicht nur die Schauspielgesellschaft, sondern auch die Direction auf, also nichts behält Bestand, als das Fortwuchern dieses Auflösungsprocesses, dieses mit mehr oder weniger Anstand gepflegten Vagabundenthums vieler Tausende von Familien, mit Allem was für die Kunst, wie für den Staat Bedenkliches daran hängt.

Wie ähnlich und doch wie verschieden ist diese Verfassung des Schauspielerstandes dem der Wandertruppen der vorhergehenden zwei Jahrhunderte! Diese führten

freilich auch ein Nomadenleben, aber in patriarchalischem Zusammenhange. Erst in geschlossenem Zunftgeiste, weiter im Corporationsstolz, um ihren Principal gesammelt. Zur berühmten Bande des Magister Velthem, der Elenson'schen, dann zur Gesellschaft der Neuber, Schönemanns, Kochs, Ackermanns, Seylers, Schröders zu gehören gab Selbstgefühl, Kunsteifer, Zusammenhalt, treue Hingebung an das gemeinsame Werk. Durch diese Eigenschaften ihrer Mitglieder wurden diese Privatunternehmungen fähig: den Vortritt in der deutschen dramatischen Kunst zu nehmen und durch ihre Kühnheit, geschlossene Energie und Ausdauer das damals einzige und reich dotirte Wiener Hoftheater hinter sich zurückzulassen. Hundert Jahre später sind nun die Privatunternehmungen zum blos nachäffenden Schleppenschweif der Hoftheater geworden.

Ueberschen wir so das Verderben, welches die Saisontheater gebracht, erinnern wir uns, wie nachtheilig auch bei den ständigen Stadttheatern die blos industrielle Richtung, die mangelhafte Organisation für die Schauspielkunst geworden sind, so muß das Beispiel einer gesund sich entwickelnden Verfassung in einer Stadt von thatkräftigem Bürgersinn um so hocherfreulicher sein.

In Mannheim ist es, wo unter dem Titel des

„Hof- und Nationaltheaters" das Muster aller Stadttheater in dieser Periode sich organisirt.

Die Opfer, welche die Stadt schon 1828 einem würdigen Bestande ihrer Schaubühne gebracht, wollten unter Einmischung der Hofintendanten*) nicht dem Zwecke gedeihen, so entschloß sich der Magistrat im Jahre 1839 das Theater auf seine Rechnung und Gefahr als ein Eigenthum der Stadt zu übernehmen.

Hof und Regierung zogen sich auf den Standpunkt einer obersten Aufsicht zurück. Der Staatszuschuß von 8000 fl. blieb dem Theater erhalten, ein Regierungscommissär erhielt die Repräsentation des Titels eines Hoftheaters, die Beziehungen zum Hofhalt der in Mannheim residirenden Großherzogin-Wittwe Stephanie, dazu die amtliche Vermittelung in allen Fragen, welche die oberste Behörde, das Großh. Hausministerium, betrafen. Letzteres hatte auch die eigentliche städtische Verwaltung zu bestätigen, welche drei angesehene Bürger, zunächst der Bürgermeister Jolly an ihrer Spitze, in Ehrenämtern, jedesmal auf drei Jahre, übernahmen.

So war dem Mannheimer Theater volle Stabilität gegeben, der Hofeinfluß auf die eigentliche Führung der Bühne beseitigt; die Schwankungen des Unternehmerwesens, wie sie Actiengesellschaften oder der Einzelpachtung eigen sind, vermieden. Die Stadt selbst hatte

*) Auf Herrn von Luxburg war Herr von Hertling, diesem Herr von Kronfels gefolgt.

für die Würde und das Gedeihen ihres Kunstinstitutes zu sorgen und daher kam es, daß der schon bestehende lebhafte Antheil der Einwohner nun zu einer familienhaften Parteinahme wurde, welche die Thätigkeit der Bühne in Liebe hegte und trug und so die, im Leben eines jeden Theaters unvermeidlichen Schwankungen des Kunstwerthes ihrer Leistungen, weniger empfindlich und schädlich machte.

Diese Einrichtung — welche sich übrigens je länger je mehr, Jahrzehnte hindurch auch als die finanziell vortheilhafteste erwies — verlieh dem Mannheimer Theater, verbunden mit seiner Pensionscasse, eine so sichere Grundlage für seine künstlerische Thätigkeit, wie kein Stadttheater sie sonst besaß; aber freilich nur die Grundlage.

So lange das Theatercomité die wirkliche künstlerische Leitung neben der Verwaltung in Händen behielt und der Regie nur die letzte praktische Gestaltung übrig ließ, hatte diese städtische Führung vor der der Hofintendanten keinen Vorzug, ja sie war in ihrer Kunstfremdheit, durch den dreijährigen Wechsel im Amte noch nachtheiliger.

Die Regie des Schauspiels führte einige Jahre der unruhige Effectschauspieler Iffland, der zuerst den Karl und Franz in den „Räubern" an einem Abende zusammen gespielt, und es in Paris durchgesetzt hatte, auf dem théâtre français zu debütiren.

Sein scharfer Verstand und seine Rührigkeit waren, so weit seine Function reichte, förderlich. Auch Braunhofer, Brandt, Ritter standen abwechselnd der Regie des Schauspiels mit gutem Willen vor. Die Kunstgenossenschaft zeigte außer diesen noch schöne Talente. Theodor Döring gehörte ihr von 1832 bis 1836 an, Jerrmann von 1836—1841, Lila Löwe (Ferdinand's Tochter) erwuchs zu einer ausgezeichneten Darstellerin eleganter und fein weiblicher Charaktere, nach ihr Emilie Häußer für declamatorische Rollen. Frau vom Busch spielte Anstandsdamen und Mütter mit großer Anerkennung. Immerhin mangelte der Bühne, bei ihrer verwaltungsmäßig trefflichen Organisation, die Einheitlichkeit der Kunstthätigkeit.

Diesem Grundübel abzuhelfen trachtete ein im Jahre 1843 neuerwähltes Comité, welches unter Bassermann's Einfluß einen Oberregisseur in der Person des Schauspielers Düringer einsetzte, dessen Einsicht und Kenntniß sich schon in Leipzig geltend gemacht und dessen literarische Befähigung bei seiner Betheiligung an einem Theaterlexikon zur Anerkennung gekommen war. Allein worauf es für die Wirksamkeit einer künstlerischen Gesammtleitung hauptsächlich ankommt, daß diese Autorität nämlich durch keine Einmischung der nichtkünstlerischen Behörde beeinträchtigt werde, dies wurde leider bei Düringer's Oberregie noch nicht erreicht. Das dilettantische Mitregieren der Mitglieder

des Comité — besonders seit einer neuen Zusammensetzung desselben —, die Einmischung ihrer Familien und ihres Anhanges — woran die Stadttheater von jeher leiden — wurde auch der Mannheimer Oberregie nicht erspart. Glücklich genug, daß Mannheim das anstößige Schauspiel galanter Verhältnisse nie zeigte, das so manche andere städtische Theaterverwaltungen befleckt und verwirrt. Immerhin blieb Machtvollkommenheit und Verantwortung des künstlerischen Vorstandes in Mannheim noch unvollkommen. Ob größere Begabtheit und Energie, als Düringer an den Tag legte, die richtige Stellung des künstlerischen Leiters zu erringen vermocht hätte, ist schwer zu behaupten; wie Dinge und Personen hier standen, war die Federkraft der Production des Kunstinstitutes gelähmt, Mannheim erhob sich nicht über die Mittelmäßigkeit und 1853 entledigte sich sogar das Comité der Oberregie wieder*). Es sollte einer folgenden Periode überlassen bleiben, die musterhafte Organisation dieses vom Hofe beschützten echten Stadttheaters nach seiner wesentlichen Seite hin, der der künstlerischen Leitung, zu vollenden.

•

Leider folgte keine andere Stadt, keine der reichsten wie Hamburg, Breslau, Bremen, Leipzig, Köln, Frank-

*) Düringer wurde Oberregisseur am Berliner Hoftheater.

furt a/M. dem vorleuchtenden Beispiele Mannheims: ihre Bühne zu einem dauernden, soliden Besitz der Stadt zu machen und die Leistungen derselben dadurch zuverlässig und gedeihlich zu regeln. Es wurden fort und fort den Stadttheatern theils drückende Lasten auferlegt; wo diese erlassen waren, wo Actiengesellschaften selbst Geldmittel darboten, städtische Subventionen gezahlt wurden*), blieb alles dies theils vorübergehend, theils von persönlichen Interessen geleitet, theils ungenügend, immer aber keinen dauernden Zustand, keine wahre Stabilität erzeugend, ohne welche, wie die Geschichte zeigt, die dramatische Kunst ebenso wenig als irgend etwas der Menschheit wahrhaft Ersprießliches gedeihen kann.

Was aber sollte nach solchem geschichtlichen Erweise jetzt noch von den eigentlichen Wanderbühnen (den Schmieren, Meerschweinchen, wie sie genannt werden) für die Schauspielkunst gehofft werden?

Seit einiger Zeit hatten die besseren und nicht mittellosen Mitglieder dieser Truppen einen Ausweg zu einer vortheilhafteren Existenz nach Amerika genommen, wo zahlreiche deutsche Gesellschaften in den vornehmsten Städten periodisch zusammentraten um die Heimathserinnerungen der deutschen Einwohner auszubeuten. Dauernde Zustände hatten sich noch nicht gebildet, Theil-

*) In Aachen, Mainz, Frankfurt a/M., Freiburg, Ulm, Augsburg, Regensburg, Würzburg.

nahme angesehener Talente sollte sich nun in Gastspiel-Speculationen zeigen.

In Deutschland drängte, trotz dieses Abzuges, noch immer eine Ueberzahl sorglos ertheilter Concessionen die Wanderbühnen einander auf die Fersen und vermehrte dadurch ihre bürgerliche wie künstlerische Misère. Ein trauriger Spott auf die Phantastereien, die man vom Schreibtische aus so oft über die Regeneration der Schauspielkunst „von der Kreuzerbude aus" hat vernehmen müssen. Hatte doch auch Ludwig Tieck sich die Miene gegeben daran zu glauben: die Kunst könne ihre Geschichte noch einmal wieder anfangen, wie vor hundert Jahren. Das waren: „Träume über Träume", wie Tieck zuletzt sie selber nennt. Karl von Holtei, der so viel von der Productivität des liederlichen Vagabundenthums hielt, hatte einmal den Plan zu einer Wandertruppe von jungen Talenten ausgebildet, die er eine „fahrende Theaterschule" nannte. Hart vor der Ausführung aber war ihm die Unwahrscheinlichkeit der angekündigten Resultate aufgegangen und durch die Warnungen der erfahrenen, wackeren Principalin Faller überzeugend geworden. Auch Holtei nannte dann sein Project: einen Traum, und ließ es dabei bewenden ihn zu erzählen*).

---

*) Im Theateralmanach 1845 und in seinen „Vierzig Jahren".

Gewiß ist, daß in der Mitte unsers Jahrhunderts alle Privatunternehmungen zweiten Ranges und abwärts die Bedeutung eingebüßt hatten, welche sie noch in den ersten Jahrzehnten besessen. Man hat sie immer als Erziehungsstätten für die nachwachsenden Talente betrachtet und darin eine Lebensberechtigung selbst der niedrigsten Wanderbühne finden wollen; auch diese Behauptung war unhaltbar geworden. Der empfindliche Mangel an Nachwuchs unverdorbener Talente, welcher die ersten Hoftheater selbst in Verlegenheit setzt, rührt erfahrungsmäßig von dem mißleitenden Einflusse her, den die Saisontheater auf die Anfänger ausüben, und dennoch bleibt — bei dem Mangel sonstiger Pflanzstätten und Vorschulen — zum Beginn ihrer Laufbahn den jungen Leuten meistens nichts übrig, als sich in diesen Strudel verkehrter Zustände zu werfen.

Mit dieser Verwandlung aber der Ueberzahl von deutschen Bühnen in bloße Saisontheater war der dramatischen Kunst und ihrem Einfluß auf das Publicum ein tiefer eingreifendes Unheil eingeimpft, als die, gegen die Bedeutung des Theaters immer gleichgültigen Staatsbehörden wohl geahnt, da sie in ihrer Freigebigkeit mit Concessionen zu Wintertheatern jeden andern Maßstab als den der Gewerbefreiheit aus den Augen ließen. Soll eine Theaterunternehmung für nichts Anderes als jedes andere industrielle Geschäft gelten, so muß zuletzt alles ideale Schöpfungsvermögen in der Schauspielkunst ab-

sterben, wie uns dies die englische Bühne als warnendes Beispiel zeigt. Erst wenn die Erkenntniß durchdringt, daß die dramatische Kunst — weil ihre Thätigkeit nicht auf die materiellen, sondern auf die Seelenbedürfnisse des Publicums zielt — für ihre Beurtheilung und Regelung nur den Vergleich mit Schule und Kirche zuläßt, erst dann steht zu hoffen, daß der Staat den Privatunternehmungen die alte naturwüchsige Organisation — gesetzlich geregelt — wiedergeben werde, was er allein vermag.

II.

Fortgang in Entwicklung der Hoftheater.

(Bis zur Mitte des Jahrhunderts.)

War es nun hinlänglich erwiesen, daß zur Zeit nur die Hoftheater, in ihrem gesicherten Bestande, die Fähigkeit behalten hatten eine selbständige Geschmacksrichtung und die Absicht einer Veredlung ihres Publicums zu bewahren, so fragt sich: wie die Hoftheater diesen Beruf verfolgt haben?

Zunächst zeigt sich dem Ueberblick dieselbe Neigung bei den kleineren Höfen, die wir bei den Städten geringeren Ranges beobachtet haben: sich eigne d. h. gänzlich angehörige Bühnen zu schaffen. In Gotha, wo zuerst die deutsche Schauspielkunst ein fürstliches Asyl gefunden*), wo aber seitdem, fünfzig Jahre lang, nur Wandertruppen sich gezeigt hatten, wurde 1827 aus den Trümmern der Eberwein'schen Gesellschaft ein neues

*) II. Bd. S. 254.

Koburg-Gothaisches Hoftheater, zuerst unter Leitung des Musikdirectors Lübke, dann unter Intendanz des Dichters v. Elsholtz gebildet, dessen Amt 1829 der Kammerherr und Reisemarschall v. Hanstein übernahm. Das neue Hoftheater hatte den Wechsel des Hofhaltes zwischen Gotha und Koburg mitzumachen. Die Einrichtungen wurden verhältnißmäßig mit Opulenz getroffen, 1838 auch ein Pensionsfond gestiftet. Nachdem neue Theaterbauten in Koburg und Gotha vorbereitet waren, wurde am 29. December 1839 das Schloßtheater in Gotha, das alle Erinnerungen an Eckhof's Lebensende geweiht hatten, geschlossen und 1840 die neuen, eleganten Theater in Gotha und Koburg eröffnet. Schon weil die Oper Hauptaufgabe dieser Hofbühne war, hat sie einen Einfluß auf die Entwicklung der Schauspielkunst nur ausgeübt, indem sie eine günstige Station für Anfänger abgab.

Dasselbe ist von dem 1836 im neu erbauten Hause begründeten Hoftheater in Mecklenburg-Schwerin zu sagen. Bis zu dieser Zeit hatte der Principal Krampe, nach altem Herkommen mit Großherzoglichem Zuschuß, hier gespielt. Das neue, reich dotirte Hoftheater wurde vom Geh. Hofrath Zöllner geleitet, die Beeiferung: es den ersten Hofbühnen — besonders der Berliner — nachzuthun blieb auch hier herrschende Richtung. Nach dem Tode seines Stifters aber (1842) mußte das Hoftheater außer seinen regelmäßigen Som-

merreisen nach Bad Doberan auch, nach der Gewohnheit der früheren Principale, Ludwigslust und Wismar besuchen.

Von einer selbständigen Ansicht wurde dagegen die Stiftung eines Oldenburgischen Hoftheaters regiert. Hier hatte von 1826 bis 32 die Bremer Gesellschaft zeitweilig gespielt. Der gewandte Schauspieler und Sänger Gerber*), seit 1831 Director in Bremen, bildete 1833 eine eigne Gesellschaft für Oldenburg, ließ auch seine Bremer Oper dann und wann dort hospitiren. Aus dieser Gerber'schen Gesellschaft errichtete im nächsten Jahre der Großherzog ein Hoftheater, aber damit die Mittel nicht in mangelhaften Opern- und vernachlässigten Schauspielvorstellungen sich zersplittern möchten, beschloß der Großherzog das Eine ganz zu unterlassen, um das Andere ganz thun zu können. Er entsagte der Opernunterhaltung — gewiß ein seltnes Beispiel eines Fürsten — und beschränkte seine Bühne auf das Schau- und Liederspiel. Gerber behielt die Direction unter Intendanz des Schriftstellers, Geheim. Hofrath Starkloff. Diesem folgte 1842 der junge Baron von Gall, voll guten Eifers und frei von der gewöhnlichen Anmaßung der Hofleute: mit ihrer Ernennung auch allen Kunstverstand erhalten zu haben. Da Gerber

*) 1819 in Braunschweig, 1825 in Kassel angestellt, für Oper und Schauspiel fast in allen Rollen brauchbar.

in demselben Jahre pensionirt wurde, der erfahrene und gesinnungstüchtige Haake die Regie übernahm, darauf Jenke und Moltke, so ging Baron von Gall willig auf Anstellung eines Dramaturgen von literarischem Rufe ein, welche der einflußreiche Professor Adolph Stahr 1843 mit Julius Mosen vermittelte; ja Baron von Gall proclamirte in einer eigenen Schrift*) die Nothwendigkeit einer specifisch künstlerischen Leitung. Indem er ausführt, daß es bei der dramatischen Darstellung vorzugsweise auf ihre Einheitlichkeit ankomme, schließt er: „Es muß also Jemand als oberster Leiter vorhanden sein, welcher den Darsteller über die Auffassung und Darstellung seiner Rolle, besonders im Zusammenhange mit dem Ganzen, aufzuklären weiß, welcher alle Fäden des Ganzen, in seiner Hand concentrirt und so die einzelnen Theile zu einem Ganzen, im Sinne seiner Anschauung, gestaltet. — Da es sich bei der Darstellung um Verwirklichung eines dichterischen Werkes handelt, so wird nur ein mit dem Intendanten gemeinschaftlich wirkender Bühnendichter jene Aufgabe zu lösen vermögen".

Ein solcher Ausspruch muß, bei den herrschenden Zuständen, achtende Anerkennung finden.

Die künstlerische Thätigkeit nahm unter Mosen's

*) „Der Bühnenvorstand." Vorlesung, gehalten im literarischen Vereine zu Oldenburg. Febr. 1844. Oldenburg, Schulze'sche Buchhandlung.

Leitung lebhaften Schwung, unterstützt von Stahr's wirksamer Vertretung in der Tagesliteratur, die jeder Arbeit der Oldenburger Bühne die öffentliche Theilnahme gewann. Immermann's Versuch, die Wiederbelebung der Dramatik von einem kleinen Winkel Deutschlands aus zu unternehmen, sollte hier wiederholt werden.

Auch entsprach die Zusammensetzung der Kunstgenossenschaft sehr wohl den Hoffnungen, die auf das Unternehmen gesetzt wurden. Aus dem älteren Bestande der Gerber'schen Gesellschaften war Berninger*) geblieben, in Vaterrollen von männlicher Energie und lebendig warmem Ton. Moltke geschickt und einsichtsvoll u. A. Jenke und Limbach fanden sich hinzu, Getreue aus Immermann's Zeit, ebenso Frau Höfert — Ludwig Devrient's einzige Tochter, die mit des Vaters Physiognomie wenig von seiner Befähigung geerbt hatte. Junge Talente, von denen einige künftig erste Stellungen gewinnen sollten, wurden angezogen: Kaiser und Gabillon, Frl. v. Zahlhas und der Karikaturenzeichner König, die Schriftsteller Palleske und Schlönbach versuchten sich hier in frischem Eifer und warmer Hingebung an Mosen's und Stahr's Anregungen, die Aufmerksamkeit aller echten Kunstfreunde hatte wieder einen

*) Er hatte früher lange dem Nürnberger Theater angehört.

Punkt gewonnen, an den sie ihre Hoffnungen heften konnten.

Es fehlte aber Manches, um diese Hoffnungen ganz erfüllbar zu machen. Oldenburg war zu entlegen, um auf die deutsche Theaterwelt Einfluß üben zu können, sein Publicum war zu klein und von kühler Theilnahme, ein belebendes Element, wie Düsseldorf es in seiner Kunstakademie besaß, ging ihm ab und — Mosen's Befähigung reichte nicht an Immermann's. Dazu kam das Unglück, daß schon zwei Jahre nach seinem Amtsantritte Mosen gelähmt wurde, sein Einfluß auf die künstlerische Thätigkeit sich verminderte und 1848 ganz aufhörte.

Unterdessen war auch Baron von Gall, empfohlen durch den guten Namen, den sich das Oldenburger Theater gemacht, 1846 zur Intendanz nach Stuttgart berufen worden, ein Graf von Bocholz trat an seine Stelle. Auch Stahr verließ Oldenburg aus Gesundheitsrücksichten 1852 und endlich wurde nach dem Tode des Großherzogs 1854 das Theater vom Hofe aufgegeben, wiewohl namhaft unterstützt. Die beiden Regisseure Moltke und Jenke hatten seit Mosen's Erkrankung die künstlerische Arbeit im besten Sinne geleitet, der Letztere unternahm nun die Direction, bis 1857, als er zur Oberregie nach Wiesbaden berufen wurde, Moltke seine Stelle übernahm und mit Sicherheit und Gewandtheit führte.

Immerhin bleibt das kleine Oldenburger Hoftheater,

in seiner Beschränkung auf das Schauspiel und kleine Liederspiel — die auch im Verfolge der Zeit festgehalten wurde — in seinem Bemühen um poetische Erhebung und Ausbildung des Zusammenspiels, ein sehr rühmliches Beispiel, dessen Nachfolge von wohlthätiger Wirkung hätte sein können; aber wie Immermann's, blieb Mosen's Bemühung von denen, die dadurch beschämt werden mußten, geringgeschätzt und unbeherzigt.

Dies Beispiel erwies, was Immermann ausgesprochen hatte: daß eine Besserung der Kunstzustände nicht mehr unscheinbar beginnen dürfe, wenn sie eine ausgedehnte Nachahmung erzeugen solle, sondern daß sie mit Macht, Nachdruck und Glanz auftreten, also von einer der großen tonangebenden Bühnen ausgehen müsse.

Von gar keiner Bedeutung war es, daß die übrigen kleinen Höfe sich die Miene gaben Hoftheater wenigstens in den Wintermonaten zu halten. In Detmold, Meiningen, Sondershausen, selbst in Altenburg wurden, nach der Weise der früheften Hoftheater, Wandertruppen periodisch, durch Geldzuschüsse, Gewährung von Theatergebäuden, der fürstlichen Kapelle ꝛc. festgehalten, deren Direction der Principal der Truppe behielt. Der Hof setzte eine Intendanz ein, um seine

Ansprüche zu vermitteln und der Sache Ansehen zu geben. Aufmerksamkeit verdient allenfalls die billige Vertheilung der Spielzeit des Detmolder Hoftheaters, das nur von Neujahr bis in den Mai Vorstellungen verlangte, wonach es dem Director Pichler möglich war, durch Besuch der Städte Münster und Osnabrück und des Bades Pyrmont seine Gesellschaft mit Anstand das ganze Jahr über zu erhalten und so sich eine lange Reihe von Jahren in seiner Stellung zu behaupten, ja sie 1847 auf seinen Sohn zu übertragen. Eine musterhafte Einrichtung alten Styles.

Am Dessauer Hofe wurde den ganzen Winter über Theater gehalten, zu Anfang der dreißiger Jahre von der Bethmann'schen Gesellschaft, von 1839 an unter Intendanz des Herzogl. Cabinetsrathes von Berndorf, bis 1852 dann von den Directoren Büttner, Greiner, Martini. Endlich wurde unter Intendanz des Barons von Brandt 1853 ein eignes Personal gesammelt — freilich immer nur für den Winter — dessen künstlerische Leitung zunächst von J. Steiner übernommen wurde.

Alle diese Hoftheater waren also auch nur Saisonstheater, ihre Nachtheile dieselben, wenngleich in etwas anständigerer Form.

Was dauernde, obwohl bescheidene Verhältnisse, unter sachverständiger Leitung Gedeihliches haben, erwies sich am Hoftheater zu Hannover, wo Franz von Holbein, durch die Intendanz wenig beirrt und

von 1837 an mit erklärter Vollmacht, die Thätigkeit dieser Bühne gleichmäßig und besonnen zusammenhielt. Seine vorherrschend administrative und technische Befähigung konnte mit den geringen dargebotenen Mitteln viel ausrichten. Schöne Talente wußte er der Bühne zu gewinnen und sie gedeihlich zu führen. Seine Regie zeichnete sich durch Ordnung, Genauigkeit und Ruhe, durch feines Gefühl und warmen Antheil an der Entwicklung der Talente aus. Der Charakterdarsteller Grunert kam hier zu vorragendem Ansehen und zur Regieführung. Die jungen Talente von Hendrichs und Marie Bayer gründeten hier ihren Ruf. Karl Devrient, 1839 gewonnen, nahm jetzt seinen Uebertritt in das ältere und charakteristische Fach immer entschiedener vor, und je mehr er hierbei seine gefallsame Persönlichkeit zu verläugnen hatte, bewährte er die Energie seines Talentes mit um so ungemischterem Eindruck.

Die Holbein'sche Direction bezeichnet die intensiv beste Periode des Hannoverschen Hoftheaters. Daß es auf die allgemeinen Kunstzustände nicht anregend zu wirken vermochte, hatte wohl seinen Grund in Holbein's untergeordneter Kunstrichtung, die wir aus seinen literarischen Arbeiten kennen. Gewiß aber war es für Hannover ein großer Verlust, als sein Director 1841 zur Leitung des Burgtheaters nach Wien berufen wurde.

Der Breslauer Oberregisseur von Perglaß-

Waterford trat an seine Stelle, ohne ihm an technischer Befähigung und persönlicher Zuverlässigkeit verglichen werden zu können. Dadurch wurden denn wieder viele Hände zum Eingreifen in die Zügel veranlaßt. Die Einmischung der lange durch Königl. Kammerherren doppelt besetzten Intendanz — eine Oberregie des Schauspiels, welche der 1850 von Oldenburg berufene verständige Schauspieler Kaiser führte, bestanden neben der artistischen Direction. Alles dies mußte den einheitlichen Geist der Leitung bald verschwinden lassen. Die blühenden Talente von Marie Bayer und Hendrichs gingen für Hannover verloren. Die Erstere folgte 1841 einem Rufe nach Dresden, der Andre 1842 einem nach Berlin; Grunert zog 1842 eine Anstellung in Hamburg vor, Lila Löwe entsagte schon nach einjähriger Anstellung 1845 der Bühne, Theodor Döring, der 1843 eintrat, löste schon nach zwei Jahren seinen Vertrag, um nach Berlin zu gehen, das Moment des Zusammenhaltes im Personal war mit Holbein verloren gegangen, und wenngleich mit dem Regierungsantritt des Königs Ernst August dem Hoftheater ungleich reichere Geldmittel zuflossen, als bis dahin, so wurde doch damit der künstlerische Zustand von Holbein's Direction nicht zurückerkauft.

Unvollständige Befugniß der Sachverständigen brachte überall nur geringe und zersplitterte Wirkungen hervor.

So waren am Braunschweiger Hoftheater eine Zeitlang Capacitäten beisammen, von welchen jeder Einzelne die künstlerische Leitung mit Ehren hätte übernehmen können, es waren dies — ohne den Regisseur Gaßmann dahin zu rechnen — Heinrich Marr, der seit 1821 sich zu einem vorragenden Vertreter des Charakterfaches herausgebildet hatte*), dann Kettel, der gewandte und einsichtige Humorist, dann der für seine Kunst begeisterte Heldenspieler Schütz, welcher erst spät zum Erweis seiner dirigirenden Eigenschaften gelangen sollte — dann der feinsinnige und wohlmeinende Dr. Köchy, als Dramaturg angestellt. Keiner von ihnen gelangte aber unter der langdauernden Intendanz des Majors A. v. Münchhausen zu organisirendem Einfluß. Köchy erhielt zwar 1843 den Titel eines Intendanturrathes, aber man gab sich damit nur die Miene: kunstverständigem Rathe zu folgen. Freilich war auch Köchy's wenig energische Natur nicht gemacht selbst unter günstigeren Verhältnissen genügenden Einfluß sich zu schaffen, wie sollte er es, hier gegen das Dafürhalten

*) In Hamburg 1797 geboren, hatte er dort, dann 1816 und 1817 in Lübeck unter dem lehrreichen Einflusse des Director Hinze seine Anfänge gemacht, 1818 in Braunschweig, 1819 in Kassel und seit 1821 in Hannover seine erste Entwicklungsperiode durchgemacht.

des Intendanten, dort gegen das Belieben der Favoritinnen des Herzogs? Vermochte er doch nicht einmal das Repertoir mit dem der andern Bühnen, in Einreihung neuer Dichtungen, Schritt halten zu lassen und den Intendanten von der Verwaltungsmaxime abzulenken: neue Stücke — mit Ausnahme der tonangebenden Raupach'schen — nicht eher aufzuführen, als bis sie im Buchhandel erschienen, um — nach der damaligen Uebung — nicht genöthigt zu sein sie zu honoriren. So in Ohnmacht erhalten nützten die befähigten Vorstände der Kunstthätigkeit nicht, der Schlendrian trat an die Stelle der strengen Ordnung, Würde und gedankenmäßigen Absicht der Klingemann'schen Epoche.

Das Kasseler Hoftheater wurde durch die politischen Ereignisse des Jahres 1830 geschlossen, der größte Theil der Mitglieder zerstreut. Nachdem dann einen Winter hindurch die Bethmann'sche Gesellschaft Vorstellungen gegeben, consolidirte sich das Hoftheater auf's Neue unter Direction des Hofrath Vogel, des Generaldirectors Hofrath Feige und des Kapellmeisters Spohr; von 1841 an wurde die Leitung wieder ganz in Feige's Hand gelegt. Den Werth ihrer früheren Periode vermochte die Kasseler Bühne aber nicht wieder zu erlangen. Der junge Charakterdarsteller Quanter war das ausgezeichneteste Mitglied bis 1842, wo ihm Kläger im Fache folgte. Die jungen Talente von Frl. Herbold 1843 und Jahn 1845, von Herrn Gabillon 1848,

kündigten sich als vielversprechend an. Aber die künstlerische Arbeit ging einen mittelmäßigen Schritt, die artistische Leitung fing an unter Feige zu altern und sich zu discreditiren, man nahm davon Anlaß, mit dem System zu brechen und setzte 1846 einen General-Intendanten ein. Feige wurde drei Jahre später pensionirt, ein Nachfolger ihm nicht gesetzt, die künstlerische Leitung fiel dem General-Intendanten, Hofmarschall von Heeringen zu. Daß dieser ein Ehrenmann war, energisch und gerecht, auch künstlerischen Fragen gegenüber bescheiden, vermochte immerhin die Arbeit der Schauspielkunst nicht zu heben.

In Wiesbaden wurde 1839 ein Hoftheater errichtet unter Intendanz des Hofmarschalls von Bose und eines Geh. Hofraths Dressel. Bis dahin war Wiesbaden während des Sommers von der Mainzer Gesellschaft unter Remie's Direction regelmäßig besucht worden, hatte dadurch einen sichren Zusammenhalt und gute Mitglieder besessen, darunter Dr. Meyer für Heldenväterrollen, Cornelius für zärtliche und humoristische Väter. Beide traten nach Wiesbaden über. Unter den jüngern Mitgliedern zeichneten Ascher und Christen sich aus, indessen wollte auch hier eine gedeihliche künstlerische Thätigkeit nicht Fuß fassen. Die Oberregie, oder technische Direction, wechselte hin und her zwischen Dr. Meyer und Grabowsky — der das Fach gesetzter Liebhaber spielte —, auch die Intendanten wechselten und

1848 zog der Hof sich gar zurück vom Theater. Ein Comité von vier Staatsbeamten und Professoren — unter denen zwei Jahre lang der Schriftsteller Riehl — übernahm die Verwaltung der Bühne, die nun Stadt- und Nationaltheater hieß. Unsicherheit, Unruhe und Mangel an stetiger künstlerischer Leitung ließen hier die Schauspielkunst in untergeordnetem Zustande; schon weil es an dieser Bühne vornehmlich darauf ankam die Curgäste durch Opern anzuziehen und möglichst für den Winter festzuhalten.

Das Weimar'sche Hoftheater hatte 1829 im Genast'schen Ehepaare — vom aufgelösten Leipziger Stadttheater — frische künstlerische Kräfte von großem Werthe erhalten. Genast bekleidete das Fach der Heldenväter mit großer Wirkung, das der bürgerlichen Väter, den Oberförster an der Spitze, mit der vollen Gemüthsenergie der vergangenen Kunstepoche; seine Frau zählte zu den vorzüglichsten Darstellerinnen der ersten weiblichen Rollenfächer; sie hatte in Leipzig als Donna Diana Aufsehen erregt. Dagegen verließ Karl Laroche, der sein charakteristisches Talent, besonders im Lustspiel, zu großer Feinheit ausgebildet hatte, diese Bühne, um eine Zierde des Burgtheaters zu werden, ihm war für intrigante und komische Charaktere W. A. Wohlbrück*) gefolgt; Durand vertrat noch die Erinnerungen an die große Weimar'sche Periode in

*) Der Verfasser der Texte von Marschner's, seines Schwagers, Opern „Vampyr", „Templer und Jüdin".

seiner kühlen Weise. Es fehlte an besondern Mitteln und an besondern Impulsen, um Weimar irgendwie vor den andern kleinen Hoftheatern auszuzeichnen. Der Oberhofmarschall von Spiegel führte die Intendanz in einem stillen Schritte, ihm folgte 1847 der Kammerherr von Ziegesar, ein wohlwollender, bescheidener Mann. Indessen fing, durch Liszt's Anregungen, die Oper in Weimar an Aufmerksamkeit zu erwecken. Richard Wagner's „Lohengrin" verbreitete sich von hier aus und Liszt suchte nun ein für seine Wünsche geschicktes Regietalent zu gewinnen. So wurde Marr zur künstlerischen Direction 1853 berufen und es ließ sich erwarten, daß damit nicht nur die Oper, sondern auch das Schauspiel der berühmten Kunststätte wieder neues Leben gewinnen würde.

Leider war die Zeit der Hoffnung kurz. Ein Augenleiden entfernte Herrn von Ziegesar von der Intendanz, mit seinem Nachfolger, dem Oberhofmarschall von Beaulieu, gerieth Marr sehr bald in Competenzconflikte. Daß er unbefugte Eingriffe abwehrte, war in der Ordnung, daß er aber nicht über sich vermochte die künstlerische Direction mit der Würde zu vertheidigen, welche den Stand, den er vertrat, im Rechte und in der Achtung behaupten konnte, war sehr zu beklagen. Ein heftiger Zusammenstoß mit dem Oberhofmarschall führte 1856 Marr's Pensionirung herbei; so war das Platzgreifen der künstlerischen Direction wieder und bei einem Hoftheater von Ruf mißlungen.

Das Darmstädter Hoftheater sollte, nach dem im April 1830 erfolgten Tode des Großherzogs Ludwig I., nicht mehr ausschließlich den Triumphen der Oper dienen, man wollte dem Schauspiel mehr Raum zur Entwicklung gönnen, vor Allem aber eine Verminderung der Hofsubvention, die auf 215,000 fl. jährlich gestiegen war, herbeigeführt sehen. Diese Aufgabe zu lösen wurde Hofrath Küstner von Leipzig berufen.

Seine Rührigkeit ergänzte das ganz vernachlässigte Schauspielpersonal so weit, um die Eröffnung des Hoftheaters am 1. Sept. 1830 durch eine Vorstellung des „Egmont" zu begehen und durch mehrere andre Schauspielvorstellungen Abwechselung in das Opernrepertoir bringen zu können. Das Personal hatte Talente aufzuweisen: Gruna und Schwanfelder für Liebhaber, Porth und Steck für Charakterrollen, für Liebhaberinnen die geniale Lauber und Holtei's Frau.

Holtei hatte die Opernregie übernommen, fand aber mancherlei Hemmungen dabei, das Spiel seiner Frau wollte nicht ansprechen, so verließen Beide schon im Mai 1831 Darmstadt wieder und kehrten zum Königstädter Theater nach Berlin zurück.

Natürlich hatten in den ersten zehn Monaten einer neuen Organisation die Erhaltungskosten sich noch nicht vermindern lassen, die Geduld an maßgebender Stelle wollte aber nicht Schritt halten mit dem natürlichen Gange der Dinge, und so wurde zum 30. Juni nicht

nur die Schließung des Hoftheaters, sondern auch die Auflösung aller Verpflichtungen, welche zur Zeit bestanden, verfügt. Ausgenommen wurden von dieser summarischen Entlassung die Musiker des Hoforchesters und ein Theil des Gesangchor's, weil Hofconcerte ferner noch möglich sein sollten. Die bestehenden Zeitcontracte wurden abgekauft, die lebenslänglichen durch Pensionirung erfüllt und das ohne Vorbehalt einer Wiederberufung, als ob das Theater für immer vom Hofe aufgegeben sein sollte.

Daß diese übereilte Einbuße an Geld und Talenten von Küstner nicht hatte verhindert werden können, mußte auf seine Wirksamkeit einen nachtheiligen Schein werfen, man gab ihm die Genugthuung ihn in den Adelsstand zu erheben und ließ ihn noch zwei Jahre lang Concerte, Maskenbälle und sonstige Festlichkeiten veranstalten, bis er 1833 nach München berufen wurde.

Die Veränderung, die mit ihm in Darmstadt vorgegangen, sollte sich in seinen späteren Verwaltungen fühlbar machen, er hatte gelernt Hofintendant zu sein, ohne daß die Nobilitirung ihn nobler gemacht hätte.

Bald nach seinem Abgange geschah, was Jedermann vorausgesehen hatte, das Drama fand wieder Zugang zur Hofbühne, zunächst in Gestalt der Oper, für den Winter, unter Verwaltung des Geheimraths Zimmermann. Im Jahre 1837 wurde auch wieder ein Intendant eingesetzt, der Hofmarschall Graf von Lehrbach, im

nächsten Jahre dann auch wieder ein Schauspiel errichtet. Die Planlosigkeit im Theaterregimente sollte aber noch lange währen. Der Intendanz folgte eine technische Direction von Remie, dieser eine Oberregie vom Schauspieler Becker, des einzigen namhaften Talentes in dieser Epoche*). Dieser wich wieder einer Intendanz des Freiherrn von Dalwigk, unter dem der Oberregisseur Birnstill die künstlerischen Geschäfte führte, die vornehmlich der Oper und dem Ballet galten; das Schauspiel blieb Aushilfe im Repertoir. 1849 wurde wieder die Intendanz aufgegeben und ein artistischer Verwaltungsrath eingesetzt, in dem der Balletmeister Tescher als Ober-Inspector die vorwiegende Stimme führte und 1850 zum Director des Hoftheaters und der Hofmusik eingesetzt wurde.

Das verwirrende Hin und Her des Regimentes hatte doch nun ein Ende gefunden, man wußte jetzt bestimmt: woran man mit den theatralischen Absichten des Hofes war.

Tescher war ein erfahrener Praktiker, geschickt im Sceniren von Balletten, auch Opern, ein rühriger Geschäftsmann. Eine Förderung des Schauspiels war seine Aufgabe nicht, sie trat auch nicht ein, da der Literat Dräxler-Manfred als Dramaturg angestellt wurde. Es schien, als ob am Darmstädter Hofe, wie ein unabänder-

*) Er starb 1848.

liches Hausgesetz, die Niederhaltung der Schauspielkunst sich vererben sollte.

An einem Vorgang aber, ehrenvoll und denkwürdig für die deutsche Kunst, sollte — freilich nicht das Darmstädter Theater als solches — aber doch ein bedeutender Theil seines Personals Antheil haben, es war das deutsche Schauspiel in London, in den Jahren 1852 und 1853.

Die Unternehmung war von Dr. Künzel in Darmstadt angeregt worden, ein Londoner Buch- und Kunsthändler Mitchell trat darin ein, gewann für einen Sommermonat die Benutzung des St. Jamestheaters und das Patronat der Königin Victoria und ihres Gemahls. So gingen denn unter Leitung des Regisseurs Birnstill zehn Mitglieder des Theaters, fünfzehn Musiker und das nöthige technische Personal von Darmstadt aus, unter Beiziehung von zwölf weiteren künstlerischen Kräften von Prag, Leipzig, Braunschweig, Wiesbaden, Karlsruhe, Mainz und Nürnberg, an ihrer Spitze aber Emil Devrient — auf dessen Ruf und Fähigkeit im Grunde das ganze Unternehmen berechnet war — nach London und gaben vom 2. bis 29. Juni vierzehn Vorstellungen, von großen Ehren des Hofes und des englischen Publicums getragen*). Es läßt sich nicht in

*) Es wurde gespielt: Egmont, Faust und Hamlet zweimal, die dramatisirte Glocke dreimal, ferner Don Carlos, Cabale und Liebe, Emilia Galotti, Die Räuber und die

Abrede stellen, daß diese Ehren wesentlich Emil Devrient zu danken waren und ihm vornehmlich galten. Wiewohl in der Gesellschaft sich Mitglieder von Begabung und Ausbildung befanden*), so waren doch alle der Meisterschaft — und was für England noch wichtiger war — dem Rufe nach zu weit von Emil Devrient entfernt. Sie waren von neun verschiedenen Theatern verschiedenen Ranges zusammenberufen, eine Musterkarte der deutschen Mundarten und Spielarten, so daß die Vorstellungen kaum den äußeren scenischen Zusammenhang zu erreichen vermochten. Die Art also: wie die deutsche Schauspielkunst ein Dichtwerk auffaßt, wie sie es, bei einiger Gleichheit künstlerischer Befähigung, in abgewogenem, verständigtem Zusammenspiel zu verlebendigen im Stande ist, konnten diese Vorstellungen nicht zeigen. Es waren ähnliche, wie Rachel Felix sie zu dieser Zeit mit ihrer Truppe durch ganz Europa producirte, zum Ruhme ihres einzelnen bewunderungswürdigen Talentes, nicht der französischen Schauspielkunst überhaupt. Aber Emil Devrient hatte bei den Engländern der deutschen Kunst die Bahn der respectvollsten

---

Lustspiele: Majoratserbe, Humoristische Studien, Der grade Weg, Die Eifersüchtigen, Einer muß heirathen.

*) Die Charakterspieler L. Kühn, O. Lehfeld und Limbach, der Liebhaber Grans, der Komiker Denk, die Liebhaberinnen Lina Schäfer und Pauline Stolte.

Anerkennung gebrochen, immerhin ein denkwürdiges und dankenswerthes Resultat.

Im darauffolgenden Jahre suchte man die Schwäche solcher Kunstexpeditionen besser zu decken, die Darmstädter Regisseure Birnstill und Pirscher, welche die Sache diesmal leiteten, stellten in Dessoir doch einen ebenbürtigen Künstler an Emil Devrient's Seite, im Uebrigen aber war das Personal nicht verbessert*) und wieder von elf verschiedenen Theatern gesammelt. Die Totalwirkung der Expedition war also die vorjährige, aber eine schwächere.

Dem Darmstädter Hoftheater fällt der Theil der Ehre zu: das Unternehmen, das aus seinem Personal hervorgegangen, kräftig begünstigt zu haben.

Nicht reicher an allgemeinen Entwicklungsresultaten, als die bisher besprochenen Hoftheater, war das von Stuttgart, aber es drängt sich der Betrachtung auf, um der ehrgeizigen Arbeit willen, welche Seydelmann daran setzte, den Kunstzustand und sich zu erheben. Die Stuttgarter Theaterverhältnisse krankten fort und fort an dem trüben Einflusse der Favoritinnen, der seit

*) Für Grans und Lina Schäfer waren Gabillon und Lina Fuhr eingetreten.

Stiftung des Hoftheaters nicht aufgehört hatte. Die nächste Folge war, daß im weiblichen Personale, neben Amalie Stubenrauch, ein andres Talent von Bedeutung nicht Boden gewinnen konnte. Therese Peche war nur ein Jahr in Stuttgart.

Amalie Stubenrauch zeichnete sich, von einer imponirenden Gestalt unterstützt, in allen Rollen, welche weibliche Würde oder Repräsentation der höheren Stände erforderten, glänzend aus, sobald der Hörer sich an ihre etwas preciös gestoßene Sprache gewöhnt hatte. Was ihre Einwirkung auf die Bühnenvorgänge betrifft, so war diese wohl mit gutem Geschmack, auch mit Bescheidenheit und anständigem Rückhalt ausgeübt, aber trotz ihres klugen und taktvollen Benehmens wurde sie doch, theils ohne ihren Willen, oft ohne ihr Wissen, zum Mittelpunkt und zur entscheidenden Macht in allen Intriguen, welche überall — und warum nicht beim Theater? — durch so unklare Verhältnisse hervorgerufen werden.

Seydelmann beobachtete eine kluge aber unabhängige Haltung der begünstigten Kunstgenossin gegenüber, eine andre würde ihn, wie die Stimmung des Publicums war, um die Achtung aller bedeutenden Männer in Stuttgart, an der ihm Alles gelegen war, gebracht haben. Zudem anerkannte er den künstlerischen Werth und den Verstand der Stubenrauch, sie dagegen seine Meisterschaft, zumal er keinen Ebenbürtigen im Personale hatte.

Maurer und Wallbach waren zwar beide Iffland's Zöglinge, aber der Erstere hatte von des Lehrers anmuthigem Maße wenig, der Andere nur dessen käuende Sprache abgemerkt. Sonst konnte nur Petzold in humoristischen Väterrollen gerühmt werden. Indessen war es für Seydelmann, wie die Dinge standen, schwer genug, seiner Zusage: die Hälfte der Schauspielregie zu übernehmen, gerecht zu werden, zumal 1829 Graf von Leutrum Intendant wurde — auf dessen Verständniß seiner Intentionen er nicht im Mindesten rechnen konnte.

Es war bei seiner, in Isolirung ausgelaufenen künstlerischen Entwicklung, ein entschiedener Act der Selbstentäußerung, ein offenbarer aufopfernder Entschluß: seine Kraft für die Sammlung der Totalwirkung hinzugeben, und um so mehr war es zu beklagen, daß dieser rühmenswerthe Anlauf ihm so wenig gedieh; daß er dadurch für alle Zeit von der leitenden Thätigkeit abgeschreckt wurde.

Er ging mit seiner ganzen Energie daran, das Schauspiel aus dem geistlosen Schlendrian und der trägen Nachlässigkeit, in die es versunken war, zu erheben. Aber schon sein erster Schritt: die Verständigung über die Gesammtwirkung der Darstellung bereits bei der Leseprobe anzubahnen, glückte nicht. Er drang nämlich bei allen schwierigen Arbeiten auf eine zweimalige Lesung des Stückes, einmal vom Re-

gisseur allein, das zweitemal erst vom Personal; wie Schröder, Goethe, Schiller und Tieck, und bald danach Immermann es gehalten. Er sagte in seinen, der Intendanz eingereichten Memoiren darüber: „Es ist eine Anordnung, gegen welche weder schlechtverstandener Künstlerstolz, noch alberne Eitelkeit und Bornirtheit werden zu Felde ziehen können. — Wird etwa durch den Vortrag des Stückes, wenn er die richtige Farbe des dichterischen Gedankens trägt, dem darstellenden Künstler eine Form aufgedrungen, der er vielleicht nicht nachkommen mag? Mir sollte niemand eine Ansicht aufdrängen. Aber zum Nachdenken mag und soll er mich leiten und dafür werde ich ihm, wie ein gutgearteter Mensch, dankbar sein. Selbst die verkehrte Ansicht ist von Nutzen. Ist sie aber gut, so werde ich sie nicht eigensinnig zurückweisen, weil sie ein Andrer aufstellt. Der Zweck der Vorlesung ist der: ein künstlerisches Verfahren einmal zu löblicher Gewohnheit, dem Komödiantenschlendrian ein Ende zu machen".

Weder mit diesen noch mit anderen zweckdienlichen Vorschlägen drang Seydelmann durch, die Gleichgiltigkeit seines Collegen in der Regie hing wie ein Bleiklumpen an all' seinen Bestrebungen. Das Personal war empört gegen den unverschämten Neuerer und der Intendant — wenn er selbst vermocht hätte Seydelmann's Absichten richtig zu schätzen — besaß zu wenig Energie und eine, unter den damaligen Verhältnissen

zu beschränkte Gewalt, um Seydelmann gehörig unterstützen zu können. Ja, was noch mehr: er fürchtete offenbar dessen Ueberlegenheit und suchte sie niederzuhalten, wie das ja auch in ähnlichen Verhältnissen an allen Hofbühnen geschah.

Die feindlichen Vorwürfe: daß es Seydelmann nur um Unruhstiftung zu thun gewesen, daß er, in seinem Hange zu egoistischer Isolirung, die Erhebung des Ensemble's nie ernstlich gewollt habe, sind entschieden zurückzuweisen. Schon sein Ehrgeiz mußte Seydelmann dringend wünschen lassen, daß das Institut unter seiner Regie das Beste leisten möge, außerdem war es weit unter Seydelmann, einen wohlfeilen Virtuosenvortheil aus der verächtlichen Kleinheit seiner Umgebung zu ziehen, ein Riese unter Pygmäen zu sein war sein Ehrgeiz nicht, hervorragen wollte er allerdings, aber über ein anständiges Ensemble.

Man zog auch seinen eigentlichen Beruf zum Regisseur in Zweifel, weil es ihm an Geschmack und Erfindung für Arrangement, Gruppirung und Scenerie gemangelt. Immerhin aber war Seydelmann's Regie durch ihre strenge Sorgfalt und vorbereitete Sicherheit, durch seine scharfblickende Einsicht und die Energie, mit welcher er die Gesammtthätigkeit aufrüttelte und stachelte, von so großer Wirksamkeit und Bedeutung, daß es leicht zu erkennen war: von welcher Wichtigkeit für den Kunstzustand es geworden wäre, wenn Seydel-

mann freies Feld zum Schaffen und Regieren gefunden hätte.

Daß dies nicht geschah, daß Seydelmann sich überall gehemmt und durchkreuzt sah, in eine Hetzjagd von Intrigue und Anfeindung verstrickt — in welcher er wenig geneigt war sich überbieten zu lassen — veranlaßte ihn wiederholentlich seinen Abschied zu fordern, was ihm nichts als freundliche und gnädige Beschwichtigungen, die Sinecure als Director des dramaturgischen Lehrinstitutes — eines unfruchtbaren Restes der alten Theaterschule — und eine bedeutende Gehaltzulage eintrug, um die es ihm nicht zu thun war. Denn geldsüchtig hat Seydelmann sich nie gezeigt, er würde gedarbt haben, wenn dies die Anerkennung seiner Ueberlegenheit hätte fördern können. Mit Recht durfte er in einer seiner, durchaus männlichen Beschwerden gegen seinen Chef sagen: Daß er ernstere Verpflichtungen habe, als jährlich auf bequeme Weise 4000 fl. aus der Hoftheatercasse zu beziehen. Er mußte zuletzt die Vergeblichkeit seiner Bemühungen erkennen und daß man ihn nur „zum Meißel erniedern wolle, wo er der Künstler konnte sein".

Die Verbitterung, welche sich durch alles dies immer tiefer in Seydelmann's Seele fraß, dazu der gestörte Friede seines Hauses, steigerten den feindseligen Ingrimm immer mehr, den er gegen alles wandte, was ihm im Wege war. Es veranlaßte ihn diese Stimmung,

sich in der Eigenartigkeit seiner Darstellungsweise immer mehr zu verhärten und seine Sonderinteressen durchzusetzen, da die allgemeinen zu fördern ihm nicht vergönnt war.

Er brauchte immer grellere Farben, um das träge große Publicum zu seinem Verbündeten zu haben, so daß der geistvolle Legationsrath von Kölle ihm sagte: es sei unerlaubt, daß ein Künstler von seiner Bedeutung dem Juchhe so viel zu gefallen thue.

Immermann, der in dieser Zeit Seydelmann als Gast in Düsseldorf kennen lernte, giebt aus dieser Periode eines seiner vollwichtigen Urtheile über Seydelmann ab, das als Kern alles dessen zu betrachten ist, was sich über diesen merkwürdigen Künstler sagen läßt. „Ich denke", sagt er*), „wenn ein Mann mit schwerer Zunge, einem von Natur stumpfen Organe und einer nicht eben sonderlichen Figur so erstaunenswürdige Dinge zu Stande bringt, wie Seydelmann, so kann man schon zufrieden sein und Gott danken, der so viel Scharfsinn, Beobachtung und Verstand in einem Individuum versammelt. Seine Masken und die Nichtigkeiten, an welche er die reichste Kunst verspendet, habe ich mit der größten Bewunderung gesehen. — Fast scheint es, als ob der Künstler ein leer Gefäß vor sich haben muß, um seinen Reichthum darin ausschütten zu

*) „Memorabilien" III. 349—52.

können. Wo ein Werk ihm entgegentritt, stellt sich die Sache anders. Er liefert da auch immer das Bedeutende, nur nicht immer das, was das Werk will. Nathan, Carlos in „Clavigo", Mephistopheles sah ich von ihm mit einem Gemisch von Hingebung und Widerstreben. — Was sollte er machen? Er stand in einer zertrümmerten Kunstwelt, und kein Schauspieler kann sie wieder zusammenfügen. Er hatte das Gefühl überwiegender Begabung in sich. Was sollte er machen, frage ich? — Er machte sich zum Mittelpunkt, um wenigstens selbst etwas zu sein, wo das Ganze Nichts ist. Ohne seine Schuld außer Stand gesetzt in ein Ganzes bescheiden, wahr, subordinirt einzugreifen, bildete er sich durch Mischung, Entmischung, Combination, Bizarrerie eine eigne kleine egoistische Welt. Wenn der Styl verstarb, leben die Grillen auf. Seydelmann ist wenigstens die genialste Grille der heutigen Schauspielerei."

Inzwischen hatte sich Seydelmann's Ruf durch mehrfache Gastspiele allgemein verbreitet, das Wiener Burgtheater sowohl als das Berliner Hoftheater machten ihm Anträge. Das Alles steigerte des Künstlers Mißbehagen an seinen Stuttgarter Verhältnissen. Er hatte 1833 Moritz von Prag nach Stuttgart gezogen, der sich in humoristischen und weltgewandten Rollen auszeichnete, aber auch bald Neigung und Fähigkeit zeigte sich Seydelmann gegenüber zu emancipiren und sich zu

seinen Gegnern zu stellen. Auch der Schriftsteller August Lewald, der mannichfachen Einfluß auf das Theater übte und sich als eifriger Parteigänger für Seydelmann zeigte, zur Förderung von dessen erstem Gastspiel in Berlin 1835 eine Brochüre über ihn schrieb, deren übertriebene Lobeserhebungen sich so verdächtig machten, daß sie dem Künstler mehr schadeten als nützten — auch dieser begann bald darauf, da er sich in der erwarteten Dankbarkeit Seydelmann's und dessen Protection getäuscht sah, sich Moritz anzuschließen und allmählich öffentlich zurückzunehmen und zu widersprechen, was er bis dahin von Seydelmann geschrieben. So wurde dieser zuletzt in die allerunleidlichste und abgesondertste Lage versetzt und hatte immer mehr Grund durch wiederholtes Ansuchen Ende 1837 seine Entlassung durchzusetzen.

Wenn auch sein galliges Wesen vielfach Schuld an diesen wie an andern Mißverhältnissen seines Lebens trug, so muß es doch als eine entschiedene Unwürdigkeit bezeichnet werden, daß seine Gegner, der Intendant jetzt an der Spitze, einem Künstler seines Ranges noch den Rest seiner Dienstzeit zu einer Büßung zu machen, ihn durch Chikanen zu demüthigen suchten.

So kam das Verhältniß zu einem vorzeitigen Bruche, als der Graf von Leutrum, da Seydelmann sich weigerte den Alpenkönig zu spielen, weil er für Possen nicht verpflichtet sei, auf seiner Zumuthung bestand und, die

ganze Herrlichkeit seines Hofamtes geltend machend, den aufgeregten Künstler erinnerte: daß er Macht habe ihn auf die Wache zu schicken. Da brach der lange zurückgehaltene Tigergrimm Seydelmann's in den Worten hervor: „Sie sind ein kleiner Mensch, mit dem ich acht Jahre lang gespielt habe wie die Katze mit der Maus und Sie wollen mich auf die Wache schicken"? Und nun, bevor er seinem Chef verächtlich den Rücken wandte, fuhr er diesen mit dem ihm eigenen wuthschnaubenden Aechzen abschätzigen Ekels dergestalt an, daß der entsetzte Mann sogleich zum Könige flüchtete, und Genugthuung für seine verletzte Würde suchte. Seydelmann's sofortige Verbannung aus dem Theater und eine ungnädige Verabschiedung schmälerten indessen an dem glänzenden Empfange nichts, den der Meister beim Antritt seines neuen Engagements in Berlin fand.

In sein Rollenfach trat Theodor Döring ein, welchen wir hier in der frischesten und reinsten Blüthe seiner Entwicklung antreffen. Er war ein geborner Schauspieler und war es in jeder Regung seiner Lebensthätigkeit. Mit einem treibenden Instinct der Wahrnehmung und einer Schärfe der Auffassung, wie sie nicht oft vorkommen, war er zugleich mit dem biegsamsten und überraschendsten Nachahmungsvermögen begabt. Alle natürlichen Vorbedingungen zur Schauspielkunst vereinigte er also im seltensten Grade*).

*) Seydelmann sagte von ihm: „Alles, was ein gutge-

Mit dieser Begabung und einem nie zu ermüdenden Humor war Döring von Natur auf Darstellung der Wirklichkeit, und der komischen Wirklichkeit angewiesen; natürlich war es auch, daß so vorwiegende Befähigung die ganze Individualität des Künstlers mehr zur Realität, als zur Idealität hinneigte. Fehlen konnte es ebenfalls nicht, daß die starken Eindrücke, die er von ausgezeichneten Künstlern in Berlin, Breslau, Hamburg, in den ersten Jahren seiner Kunstausübung, empfangen hatte, durch sein Auffassungs- und Nachahmungsvermögen ihm aufgedrängt worden waren, daß also in allen seinen Schöpfungen Erinnerungen an Ludwig Devrient, A. W. Wohlbrück und Schmidt hindurchleuchteten *). Dies benachtheiligte indessen seine Eigenthümlichkeit nicht, die eben mit individualisirender Phantasie aus der Fülle von lebendigen Aneignungen schöpfte, ohne in dieser seiner besten Periode, ein irrendes Vielerlei zu zeigen. Die humoristischen Charakterrollen waren demnach seine entschieden bedeutendsten, und

---

arteter Affe kann, das vermag Döring auch". Er fühlte bitter, daß er von der reichen natürlichen Begabung Döring's gar nichts besaß.

*) Wie die an Reinicke durch Fleck's, Iffland's und Eßlair's Recitation, an Christ in Iffland's Vornehmheit, an Ochsenheimer in Iffland's, selbst an Weidner in Ludwig Devrient's Auffassungen, und wie sie bei allen Künstlern in allen Künsten wahrzunehmen sind.

waren von der erfreuendsten Frische, der überzeugendsten Wahrheit. Er hielt damals die Bescheidenheit der Natur treulich inne, mit voller Achtung vor der Totalwirkung, ohne persönliches Geltendmachen. Diese Eigenschaften erlaubten ihm auch sich auf die ernste und ideale Hälfte des Charakterfaches mit wohlthuender Wirkung auszudehnen. Man empfing hierin von ihm keine Offenbarungen der Natur und der Erfindung, wie in seinen komischen Rollen, aber, da an den deutschen Theatern leider — durch Herkommen, Enge der Gehaltbestimmungen und durch die deutsche Sucht nach Universalität bei den Künstlern selbst — das Charakterfach von unermeßlicher Weite ist, so durfte man an den meisten ersten Bühnen immerhin ganz zufrieden mit der Art und Weise sein, in der Döring sich der Aufgaben eines Philipps II., Lear u. s. w. entledigte. Am wenigsten eignete ihm das Fach der Chevaliers, Marinelli u. s. w. *). Im Ganzen trat er in Stuttgart als ein vollkommner Gegensatz zu Seydelmann auf in seiner schlagfertigen, frischen Unmittelbarkeit, und wahrscheinlich würde sein Talent sich reiner, selbständiger und höher entwickelt haben, wenn er in dem stilleren Kreise Stuttgarts, unabhängiger vom Beifall der Menge, vom Stachel der

*) In einer Vorstellung der „Emilia Galotti" äußerte Jemand: ihm fehle an Döring's Marinelli nur Eines — und was? — die Serviette unter dem Arm.

Virtuosengeltung geblieben wäre, und wenn die trüben Zustände am dortigen Theater nicht den Trieb nach Veränderung, nach größerem Beifall in weiteren Kreisen erhitzt hätten, so daß er 1843 seine Entlassung gewaltsam durchsetzte.

Indessen hatte 1838 Moritz Seydelmann's Stelle in der Regie eingenommen, die zu einer Oberregie wurde, als 1841 die Intendanz an den Oberstallmeister von Taubenheim kam. Obschon Moritz als Schauspieler nur seine eigne gewandte und witzige Persönlichkeit in Scene zu setzen vermochte — als Figaro in Beaumarchais' Lustspiel daher vortrefflich war — seine Auffassung von Totalaufführungen vielleicht nicht phantasievoll und eindringend sich zeigte, so würde sein Verstand und seine Kenntnisse dennoch seine Oberregie haben wirksam machen können, wenn er Zuverlässigkeit des Charakters genug dafür gehabt hätte. Daß er sich zur Machtquelle der Theaterverhältnisse hielt, bewahrte ihn endlich nicht vor derselben Erfahrung, die er seinem Protector Seydelmann verschafft hatte.

Fedor Löwe, ein Sohn Ferdinands, war von ihm für Liebhaberrollen angestellt worden. Der junge Mann empfahl sich durch Bildung und Verstand, auch durch poetische Fähigkeit, sein energieloses und nüchternes Darstellungstalent ließ ihn ungefährlich für Moritz erscheinen. Er wurde es aber in andrer Weise, indem er sich mit Amalie Stubenrauch verschwägerte und je

mehr sich so der Boden unter seinen Füßen befestigte, lockerte sich der seines Beschützers.

Baron v. Gall trat indessen 1846 die Intendanz an, in demselben Jahre Grunert*) in die von Döring verlassene Stelle und theilte bald die Regie des Schauspiels mit Löwe, während der längst danach trachtende Lewald die Opernregie erhielt. Auch Franz Dingelstedt wurde neben seiner Function als Privatbibliothekar des Königs, auf eine Wirksamkeit als Dramaturg angewiesen. Bei dem Feuer, das so viele Köche anfachten, mußte dann wohl dem Oberregisseur der Brei zu heiß und seine Function ganz unnütz werden. Moritz wurde, auf Grund seines Gichtleidens, 1851 pensionirt.

Uebersieht man aber die Zusammensetzung der leitenden Kräfte, welche jetzt dem Hoftheater blieben, so hätte man unter ihnen die goldene Zeit der Darstellungskunst suchen sollen. Ein Intendant von gutem Willen, ohne absolutistischen Tic, ein poetisch gewandter, reich

*) Er stand zu dieser Zeit auf dem Gipfel seiner Entwicklung, von dem sie leicht wieder jenseits abwärts führt. Sein Verständniß, seine Auffassung war fast immer bedeutend, nur begann die Ausführung bald in seltsame Manier, besonders der Sprache, mit nasalen und gedrückten Tonschwingungen zu gerathen. Für komische Rollen mangelte ihm die natürliche Begabung, die am wenigsten durch Künstlichkeit zu ersetzen ist.

begabter Dramaturg zu seinem Beistande, zwei Schauspieler von unbestreitbarem künstlerischem Verstande als Regisseure des Schauspiels, die Oper unter einer literarischen Capacität von reicher technischer Erfahrung*).

Aber es war das Verhängniß des Stuttgarter Hoftheaters, von seinem Anbeginn ein Tummelplatz persönlicher Interessen zu sein. Wie bis zum Rücktritt von Amalie Stubenrauch im Jahre 1848 kein anziehendes weibliches Talent neben ihr erscheinen durfte — ja selbst lange nachher noch nicht, um ihre Erinnerung zu respectiren — so durfte auch weiterhin kein männliches Talent auch nur als Gast nach Stuttgart kommen, das Fedor Löwe hätte discreditiren können**). Unter der Decke der Discretion, welche über den unwiderstehlichen Einfluß gebreitet war, konnten mancherlei persönliche Interessen gedeihen, von denen man sich's nicht zu erklären wußte.

Der Intendant, an sich zu energischem Handeln nicht geeigenschaftet, sah sich umgeben von vier Vorständen, die, ihr Ansehen zu erhalten, nicht immer grade, offene Wege gehen konnten; denn Dingelstedt, ohne hinreichende Competenz in seiner Stellung, mußte

*) Lewald hatte einige kleine Directionen geführt, in Hamburg unter Schmidt die Verwaltung der Garderobe.

**) Bis zur Aufhebung dieses Zwanges war Stuttgart die einzige namhafte Stadt, in welcher Emil Devrient nicht gastirt hatte.

sich auch seinen Einfluß erst suchen. Alle Verhältnisse waren unklar, die Einwirkung auf die Kunstthätigkeit gespalten und neutralisirt, Gleichgiltigkeit und Entmuthigung wechselte im Personal mit Eigenwillen und der Jagd nach persönlichem Vortheil; Geringschätzung der eignen Arbeit war auch hier herrschender Ton.

Wenig verschieden war aus andern Ursachen der Zustand am Hoftheater zu München. Auch hier fehlte es nicht an ersten Talenten. Sophie Schröder stand neben Eßlair, die beiden großen Naturen in ihrer redneriſchen Pracht, die freilich je länger je mehr, nach dem allgemeinen Laufe der künstlerischen Dinge, manierirt geworden waren. Urban lebte leider nur bis 1833, aber Vespermann stand noch in ungeschwächter Thätigkeit. Doch wie der künstlerische Geist unter den nach-Dalbergschen Hof-Intendanten nie zur vollen Herrschaft kommen sollte, so war es hier und wurde nicht anders, als Herr von Küstner 1833 die Intendanz antrat. Den Mann, welcher in Leipzig, über zehn Jahre lang, sich angelegen sein lassen: der guten Sache der Kunst mit Opfern dienstbar und dem Geiste der unter ihm versammelten Kunstgenossenschaft förderlich zu sein, ihn hatten Verlust, Undank und Rücksichts-

losigkeit, die er seitdem geerntet, sowie Orden und Standeserhöhung, die er in Darmstadt gewinnen lernte, zu der eigensüchtigen und eitlen Servilität erzogen, die eben nur aristokratischen Naturen gut zu Gesicht steht. In München galt es: die Theaterverwaltung wohlfeil zu machen, damit sie den bevorzugten Geldverwendungen des Königs Ludwig für die bildenden Künste nicht im Wege wäre. Küstner genügte dieser Aufgabe vollständig, zeigte sich dem Hofe in allen Dingen gefügig und kehrte dafür gegen die Künstler den Intendantenabsolutismus heraus, der, nicht gemildert durch aristokratische Formen, in krämerhafter Kleinlichkeit, mit lästiger Plackerei auftrat. Das Uebergewicht zweier künstlerischer Vorstände, wie Eßlair und Vespermann, mußte ihm lästig sein, er suchte es mit allen Mitteln herabzubringen. Allerdings ergänzte sein rühriger Eifer das Personal 1834 durch das Dahn'sche Ehepaar für die jugendlichen Fächer, er von wohlthuender Routine, sie von frischem erfindungsreichen Talente und klugem Tact, neben übermüthiger Lebhaftigkeit; durch das Schenk'sche Ehepaar für Helden und Soubretten. Als Vespermann's Tod 1837 das Charakterfach verwaiste, besetzte er es durch den trefflichen, naturwahren Jost, fand 1841 für die Weltdamen eine haltungsvolle Darstellerin in Frl. Denker, 1842 in Christen ein junges Talent, das sich später zur Zierde dieser Bühne im Fache der Chevaliers u. s. w. ent-

wickeln sollte. Aber der Rücktritt von Sophie Schröder, Vespermann's Tod, dem Eßlair's 1840 folgte, nachdem er längst schon altersschwach war*), hatten dem Münchner Schauspiele den Glanz genommen. Den Geist der Kunstgenossenschaft zu einheitlichem Verständniß sammeln zu wollen, war Küstner zu sehr Intendant geworden, er mußte trennen um zu herrschen. Das gleichgiltige Auseinandergehen der Thätigkeit in dieser ganzen Kunstperiode war dem Münchner Schauspiel vollständig eigen**), als Küstner 1842 um seiner Finanzerfolge willen nach Berlin berufen wurde.

Der Hofmarschall Graf von Yrsch führte hierauf die Intendanz zwei Jahre, aber die liebenswürdigen Formen, in denen seine kunstfreundliche Gesinnung erschien, vermochten die zerfahrene Thätigkeit und Disciplin des Theaters nicht wieder herzustellen, deshalb wurde ein Gensdarmeriemajor von Frays dazu berufen, der für polizeiliche Ordnung leidlich sorgte, unter dem der Schauspieler Heigel bis zu seinem Tode 1849

---

*) Nicht aber theatermüde, denn er gab noch in seinem Todesjahre Gastrollen.

**) Seydelmann schreibt aus dieser Zeit von München: „Das hiesige Schauspiel ist ein schöner Quark. Es ist unverantwortlich, wie schlecht die vorhandenen Mittel benutzt werden; man sollte mit Prügeln drein schlagen. Und mit geringen Ausnahmen geht es so in ganz Deutschland".

eine unorganisirte und darum erfolglose Oberregie führte. Zwei wichtige weibliche Talente aber wurden zu dieser Zeit gewonnen, Frl. Hausmann, ein weiblich schönes und natürliches Talent für das Naive und Empfindsame, Frl. Damböck, durch Persönlichkeit und Stimmmittel imponirend. Im Jahre 1851 endlich war die kunstfremde Leitung des Kunstinstitutes hinlänglich in Geringschätzung gerathen, um einflußreichen Bemühen es möglich zu machen den König Max zur Ernennung Franz Dingelstedt's zum Intendanten zu bewegen.

So war denn wieder einem Dichter die Gelegenheit geboten, ein wichtiges Theater zu dem Range zu erheben, zu dem seine äußere Stellung es berechtigte, den es aber noch nie, selbst unter Babo's Leitung nicht, eingenommen hatte. Die Aufgabe hatte großen Reiz und Dingelstedt — wenngleich seine bisherige Stellung als Dramaturg am Stuttgarter Hoftheater wenig mehr als eine tituläre gewesen, er daher noch wenig Erfahrung von der Führung einer Bühne hatte — besaß doch eine Menge von Eigenschaften, welche ihn für das Amt, das er übernahm, geeignet machten. Talent, wissenschaftliche Bildung, Geist, Gewandtheit und Biegsamkeit der Fähigkeiten, wie der Persönlichkeit rühmte man mit Recht an ihm, so daß sein Amtsantritt allgemein mit großer Freude und Hoffnung begrüßt wurde.

Die entschiedene Verwandlung, welche er im Reper-

toir nach der classischen Richtung hin vornahm, gewann die höheren Bildungskreise seiner Leitung, das Theater erwuchs rasch zu neuem Ansehen in München. Nun kam es freilich darauf an, daß die Schauspielkunst auch den höheren Aufgaben gemäß geleitet und befeuert wurde, daß das Repertoir nicht nur bessere Gedichte, sondern auch bessere Vorstellungen bringe. Dazu bedarf es, daß ein frohes gegenseitiges Vertrauen Führer und Ausführende verbindet, daß beide Theile in ausdauernder Arbeit wetteifern, daß die Theaterleitung eben vom Regieplatze ausgehe. Das aber wollte Dingelstedt nicht in dem Maße gelingen, als alle Theaterfreunde es wünschen mußten, die Schauspielkunst in München blieb in ihren alten, eingefahrenen Geleisen, der Meister in der Werkstatt war ihr mit Dingelstedt nicht gewonnen, obschon er genug Fähigkeiten dazu besaß.

Die Kunstgenossenschaft war mißgestimmt, daß er ihr wenig Vertrauen, ja Geringschätzung zeige, was denn freilich zur Hebung des Gesammteifers nicht beitragen konnte, zumal die Münchner Kunstgenossenschaft sehr achtenswerthe, einige vorzügliche Talente zählte, die durch Friedrich Haase's Zutritt vermehrt wurden.

Dingelstedt, dessen Thätigkeit mehr auf das äußere, über München hinaus reichende Ansehen seiner Bühne, als auf ihre innere Solidität gerichtet war, gab der Kunstgenossenschaft zu ihren Beschwerden freilich starken Grund und das in einer Unternehmung, welche indessen

großes Aufsehen erregte und deren Neuheit und geschickte Veranstaltung ebenso, wie ihre innere künstlerische Bedeutung, geschichtlich merkwürdig ist.

Der starke Zudrang von Fremden, welchen im Juli 1854 die große allgemeine Industrieausstellung in München voraussehen ließ, brachte die Anforderung auch an das Theater: zu dieser Zeit Bedeutendes, seinen Ruf weithin Verbreitendes zu leisten. Dingelstedt, dieser Forderung zu entsprechen, fand es nicht angemessen das heimische Kunstinstitut in möglichst vollkommenen Darstellungen zu zeigen, und daran darzuthun: was seine dreijährige Leitung ausgerichtet, zugleich seiner Kunstgenossenschaft Gelegenheit zu einer großen Anstrengung und zu weitreichender Anerkennung zu geben; er zog es vor ein Gegenbild zur großen Industrieausstellung auf der Hofbühne zu veranstalten, indem er zwölf ausgezeichnete Talente von andern Bühnen zu einem Gesammtgastspiele berief, an deren Darstellungen er nur zehn Münchner Talente Antheil nehmen ließ.

Daß er damit die thatsächliche Erklärung abgab, die Bühne, welcher er vorstand, vermöge nicht die Ansprüche der versammelten Fremden zu befriedigen, sie könne gewissermaßen nur als Ausstellungslocal für herbeigerufene Capacitäten dienen, das hatte allerdings für die heimischen Künstler etwas Demüthigendes.

Aber die Unternehmung hatte noch einen tieferen Sinn. Dingelstedt nennt sie — in einer, nach Ver-

lauf des Gesammtgastspiels veröffentlichten Uebersicht — „den ersten Versuch, die bedeutendsten Kräfte der Schauspielkunst, in einer einheitlichen Darstellung der größten deutschen Schauspiele, zur Anschauung zu bringen, und dadurch der Nation ein möglichst vollkommenes Gesammtbild des gegenwärtigen Zustandes ihrer dramatischen Kunst zu geben".

Sollte hier ein einheitliches Bild gegeben werden von dem, was die Schauspielkunst der Gegenwart zu leisten im Stande sei, so hätten diese schönen, theilweise trefflichen Talente zur Verständigung des Zusammenspieles unter einem anerkannten Meister, längere Zeit voraus zusammentreten müssen. Es hätte sich dann der deutschen Kunst vielleicht der Triumph bereiten lassen: an den, aus solchen Studien hervorgehenden — wahrhaft Mustervorstellungen zu nennenden, — Schöpfungen zu beweisen, daß unsrer Kunst nichts mangle: als die Sammlung und Erhebung des Gesammtgeistes; der das Moment der Vitalität in der dramatischen Kunst ist. Statt dessen traten die Künstler und Künstlerinnen ohne genügende Vorbereitungen, rasch, wie man zu Gastspielen zu kommen pflegt, zusammen, ein Jedes in gespannter Rivalität, ein Jedes darauf angewiesen, seinem Namen die gewohnten Gastspielehren zu schaffen. Wer konnte bei dieser Virtuositätsausstellung daran denken sich unterzuordnen, in Ton, Haltung, Rhythmus der Gesammtwirkung aufzugehen;

ein Jedes mußte trachten auch in den kleineren Rollen, die man übernommen, zu glänzen, hervorzustechen. Es war ein Ringkampf um den Preis für jeden Einzelnen, nicht für die einheitliche Darstellung. So gaben diese Wettspiele, die man gewiß mit großem Unrecht „Musstervorstellungen" nannte, allerdings ein vollkommenes Gesammtbild des gegenwärtigen Zustandes unserer dramatischen Kunst, aber nur leider des vorhandenen, zerfahrenen, nicht dessen, der er sein sollte. Diese Vorstellungen waren wie die Londoner Unternehmungen der kurz vorangegangenen Jahre, ganz im Geiste dieser Kunstepoche: dem Trachten nach Geltendmachung der Persönlichkeit gewidmet; und gut, daß auch die so glanzvolle Gelegenheit der Virtuosität zur Sättigung geboten wurde, denn alle Zeitrichtungen wollen sich ausleben.

Dingelstedt's Unternehmungsgeist hatte diesen ersten Erweis geliefert: daß es möglich sei, die hervorragenden Kräfte der deutschen Bühne gelegentlich zu vereinigen, er verdiente für dieses Resultat seiner rastlosen und gewandten Bemühung die vollste Anerkennung, er hatte ein theatralisches Problem gelöst, das vielleicht einmal der Kunst zu etwas wirklich Nützlichem und zu mehr als einer Curiosität dienen konnte*).

*) Die Stücke und ihre Besetzung waren folgende: Braut von Messina. Isabella: Fr. Rettich v. Wien. Manuel: Emil Devrient v. Dresden. Cäsar: Hendrichs

Aber das eifrige und erfinderische Bemühen der Eitelkeit: einer Bühne einen vielgenannten Namen zu verschaffen, vermag ihr doch die nachhaltige Sorgfalt nicht zu ersetzen, wodurch rechte Liebe die Thätigkeit und die Fähigkeit der Kunstgenossenschaft steigert und dadurch dem Institute eine sichrere Achtung verschafft, als alle Extraunternehmungen, Finanzoperationen und Zei-

---

v. Berlin. Beatrice: Frl. Damböck v. München. Diego: Kaiser v. Hannover. Cajetan: Anschütz v. Wien. Bohemund: Schneider v. Karlsruhe. Minna v. Barnhelm. Tellheim: Schneider. Minna: Const. Dahn v. München. Franziska: Frl. Neumann v. Wien. Just: La Roche von Wien. Werner: Kaiser. Wirth: Döring v. Berlin. Dame: Fr. Rettich. Riccaut: Emil Devrient. Nathan der Weise. Sultan: Kaiser. Sittah: Fr. Rettich. Nathan: Anschütz. Recha: Fr. Dahn-Hausmann v. München. Daja: Fr. Haitzinger v. Wien. Tempelherr: Liedtke v. Berlin. Alhafi: Christen v. München. Patriarch: Jost v. München. Klosterbruder: La Roche. Faust. Faust: Hendrichs. Wagner: Kaiser. Mephistopheles: Döring. Margarethe: Frl. Seebach v. Hamburg. Valentin: Emil Devrient. Martha: Fr. Haitzinger. Schüler: Schneider. Emilia Galotti. Emilia: Fr. Dahn-Hausmann. Odoardo: Kaiser. Claudia: Frl. Denker v. München. Prinz: Hendrichs. Marinelli: Haase v. München. Orsina: Fr. Rettich. Rota: Anschütz. Conti: Liedtke. Appiani: Emil Devrient. Angelo: Döring. Pirro: Schneider. Egmont. Margarethe: Fr. Rettich. Egmont: Hendrichs. Oranien: Emil Devrient. Alba: Kaiser. Ferdinand: Straßmann v. München. Macchiavell: Haase. Klärchen: Frl. Seebach.

tungsartikel es vermögen. Dingelstedt erntete von seinem Bemühen: das Münchner Theater auffallend zu machen, keinen dauernden Dank, im Allgemeinen fand man, er begehe den Fehler: zu sehr Hofintendant, zu wenig Director zu sein. Darin täuschte er je länger je mehr die Erwartungen aller Kreise. Anwandlungen eines frivolen Uebermuthes machten ihm den Boden schlüpfrig, der in München für einen Ausländer und Protestanten schon unsicher genug ist, so kam es, daß er von den Theatermitgliedern bis in die Hofkreise gar keine Partei für sich hatte, als 1857 einige sich

---

Mutter: Frl. Denker. Brakenburg: Schneider. Soest und Jetter: Christen und Lang v. München. Buyk: Anschütz. Ruysum: Jost. Vansen: Döring. Maria Stuart. Elisabeth: Fr. Rettich. Maria: Frl. Damböck. Leicester: Emil Devrient. Shrewsbury: Anschütz. Burleigh: Döring. Davison: Christen v. München. Paulet: Kaiser. Mortimer: Liedtke. Bellièvre: Schneider. Okelly: Schmied v. M. Melvil, Kennedy: Büttgen und Frau v. M. Kabale und Liebe. Präsident: Kaiser. Ferdinand: Emil Devrient. Kalb: Haase. Milford: Frl. Damböck. Wurm: Döring. Miller: Anschütz. Frau: Fr. Haitzinger. Luise: Frl. Seebach. Clavigo. Clavigo: Hendrichs. Carlos: Döring. Beaumarchais: Dahn v. München. Marie: Frl. Seebach. Sophie: Fr. Büttgen v. München. Guilbert: Kaiser. Buenko: Büttgen. Der zerbrochene Krug. Walther: Büttgen. Adam: Döring. List: Lang. Martha: Fr. Haitzinger. Eve: Frl. Jahn von München. Ruprecht: Christen.

declarirende Finanzfehler den König gegen ihn aufbrachten. Er wurde seines Postens enthoben. Wieder ein empfindliches Scheitern der sachverständigen Direction*).

Vielfach bewegt und bezeichnend für den Charakter dieser kunstgeschichtlichen Epoche waren die Zustände am Dresdner Hoftheater.

Die politische Bewegung des Jahres 1830 — für die Hoftheater von Braunschweig und Kassel nur von vorübergehender Wirkung — äußerte hier bleibenden Einfluß. Das Filialtheater in Leipzig wurde aufgegeben und ebenso die Lieblingsunterhaltung des Hofes, die italienische Oper, deren Leben 1832 erlosch, wodurch der deutschen Kunst mehr Luft und Nahrung zuströmte. Die Landstände, bei Regulirung des Ausgabeetats für alle Kunstinstitute, dotirten das Hoftheater sowie die Hofkapelle mit je 40,000 Thlrn. und gaben somit die thatsächliche Erklärung, daß das Theater

*) Zum Glück gingen Dingelstedt's Fähigkeiten nicht für die deutsche Kunst verloren, da er, auf Liszt's Betreiben, sogleich zur General-Intendanz des Weimar'schen Hoftheaters berufen wurde. Seine herbe Erfahrung kam seiner neuen Stellung zu gute, die deutsche Schauspielkunst sollte ihm einige wichtige Unternehmungen danken.

der Hauptstadt ein, der Nationalunterstützung würdiges Landesinstitut sei. Wieder aber machte man, wie es 1819 die schwäbischen Stände gethan*), diesen ersten Schritt durch den zweiten zur Hälfte unwirksam. Anstatt, wie es mit den andern Kunstanstalten, Bildergallerie u. s. w. der Fall war, auch das Theater zur Staatsanstalt zu erklären, damit es unter Staatsleitung den Forderungen geistiger Cultur entspreche, schoß man die 80,000 Thlr. in die Civilliste ein und überließ dem Hofe deren Verwendung, also auch die Leitung des Theaters**).

Das Land steuerte so reichlich, um vornehmen Händen ein Spielwerk zu erhalten.

Die Leitung der künstlerischen Angelegenheiten veränderte sich demnach in Nichts. Tieck's Wirksamkeit reichte nur in seltenen Fällen über die Wände seines Zimmers hinaus, die Regisseure Werdy und Pauli legten, der Directionswirren müde, 1832 ihre Stellen nieder, sie wurden beide auf Dittmarsch übertragen, einen durchaus untergeordneten Schauspieler, der, ohne Anspruch auf eigene Meinung, durch gut und böses Wetter die Last des Tages trug und sich dadurch, und mehr noch durch das, was er geduldig über sich ergehen

*) IV. Bd. S. 115.

**) Fast alljährlich kamen von dieser Dotationssumme 10,000 Thlr. dem Hofe als Ersparniß zu gute.

ließ, die Anerkennung als verdienstvollen Beamten erwarb. Hofrath Winkler (Theodor Hell), wenngleich er den Titel eines Vice-Directors erhielt, war im Grunde nur Kanzleichef und die Leitung der künstlerischen Thätigkeit bestand in nichts, als im geschäftlichen Zustandebringen von Proben und Vorstellungen, deren Werth nur von der Uebereinkunft der Darsteller abhing; wie das bei den meisten Hoftheatern der Fall.

Die Neigung zur Veränderung bei dem Generaldirector von Lüttichau, die Lust an immer neuen Anstellungen und Entlassungen blieben der Ausbildung des Zusammenspiels fortwährend nachtheilig*); aber auch unvermeidliche Verluste wirkten dazu. Julius nahm 1833 im Mißmuth seine Pensionirung an, Frau Schirmer starb in demselben Jahre, Julie Gley folgte 1835 ihrem Gatten Rettich nach Wien und der hochangesehene Pauli starb i. J. 1841. Da das Werdy'sche Ehepaar und die greise Frau Hartwig wenig Jahre darnach auch aus der Reihe der Thätigen traten, so repräsentirte nur noch der alte Burmeister (bis 1850) die frühere Künstlergeneration.

Indessen war schon i. J. 1831 die wichtige Erwerbung von Emil Devrient und seiner Frau gemacht worden. Abgesehen von der selbständigen Treff-

*) Sein Rechtfertigungsgrund war: „Man sieht doch einmal neue Gesichter".

lichkeit dieser Talente, brachte ihr Zusammenspiel mit Karl Devrient einmal wieder Vorstellungen von jenem fein gefühlten, instinctartigen Verständniß und jener Uebereinstimmung hervor, wie nur das Familienspiel sie zu erzeugen vermag, die aber leider schon 1834 durch Karl's Abgang*) auf das Ehepaar beschränkt wurden.

Das Personal ergänzte sich weiter in günstiger Weise. Caroline Bauer spielte die eleganten Rollen des Lustspiels von 1836 bis 1844, Franziska Berg hatte zeitig das Fach der ernsten Mütter mit schöner Wirkung übernommen. Marie Bayer trat 1840 in das erste jugendliche Rollenfach, Quanter vom Kasseler Hoftheater an Pauli's Stelle, von weniger Intensität aber mehr Mannigfaltigkeit des Talentes, als Jener, er theilte die Charakterrollen mit dem sehr verwendbaren Porth. Winger trat in das reife Heldenfach, Heese in das der humoristischen Liebhaber vielversprechend ein. Leider schied Doris Devrient 1843 aus ihrer zerstörten Ehe mit Emil Devrient und damit auch aus der Kunstthätigkeit; ein um so größerer Verlust, als sie im älteren Charakterfach künftig das Trefflichste geleistet haben würde. 1839 trat der Komiker Räder

*) Die Scheidung von seiner Gattin, der berühmten Sängerin Wilhelmine Schröder, und was in deren Gefolge lag, wurde Ursache, daß er Dresden verließ.

ein, dessen Talent in charakteristischen Aufgaben „Just" u. s. w. sich achtenswerth zeigte, das aber auf freiem Gebiete individueller und schöpferischer Komik sich unergiebig und platt erwies. Durch zusammengetragene Späße, Wortwitze und Nachahmungen Berliner Komiker gelang es ihm aber, Beliebtheit zu gewinnen und das je länger je mehr, als ihm für seine Possencompilationen Decorationspomp und Balletreiz zur Verfügung gestellt wurden.

Im Jahre 1841 wurde das neue, von Semper erbaute Theater mit „Torquato Tasso" eröffnet. Es war seiner Größe nach wieder vornehmlich auf die Oper berechnet, indessen machte eine günstige akustische Einrichtung es dem Schauspiele nicht so schädlich als die Bühnen von München und Hamburg. Dieses neue Theater, in dem endlich auch hier der Dramatik eine würdige Stätte bereitet war, trug wesentlich dazu bei, das Dresdner Hoftheater nun in die Reihe der ersten einzurücken.

Es muß anerkannt werden, daß die bienenemsige Betriebsamkeit des Generaldirectors von Lüttichau dies Resultat herbeigeführt hatte, daß er auch den Glanz des Institutes in seinen vorragenden Talenten zu erhalten bis auf's Aeußerste bemüht war, ja hierin so weit ging sich dem Vorwurf auszusetzen: er benachtheilige durch allzugroße Nachgiebigkeit gegen die persönlichen Wünsche und Interessen der Lieblinge des

Publicums im Kunstpersonale die Interessen des Theaters. Merkwürdigerweise befand sich unter diesen Mignons keine der Künstlerinnen, die doch bei andern Bühnen ihre Launen und Ansprüche zur Herrschaft zu bringen pflegen. Marie Bayer, deren Beliebtheit und Ansehen sie dazu hinlänglich gewaffnet hätte, besaß zu viel künstlerisches Pflichtgefühl und weibliche Bescheidenheit, um nicht vor solchen Ausschreitungen zurückzuweichen; es waren der erste Tenor, der Held der Posse und der erste Schauspieler, welche sich den Zepter reihherum reichten, um ihre persönlichen Wünsche ins Werk zu setzen.

Zu bedauern ist, daß der Generaldirector von Lüttichau — noch mehr als andere Hofintendanten — von der Meinung befangen war: nur durch Nachgiebigkeit gegen die Matadore sei deren Nutzen für die Bühne zu sichern, er erzog dadurch eine anspruchsvolle Begehrlichkeit ohne Maß, und von folgenschwerem Einfluß auf das ganze lebende Künstlergeschlecht ist es geworden, daß der gefeierteste Schauspieler, das letzte Haupt der idealen Schule, daß Emil Devrient hier zu beispielgebender Virtuosenherrschaft verzogen wurde.

Den empfindlichsten Nachtheil erlitt das Theater durch die langdauernden Gastspielreisen Emil's D. Einen Gast als seinen Stellvertreter zu gewinnen war schwer, schon dem voreingenommenen Publicum gegenüber, die bedeutenden Stücke mußten vermieden, das

Kunstpersonal auf die schmale Kost unbedeutender Beschäftigung gesetzt werden, das Repertoir konnte das Gepräge der Aushilfe nicht vertuschen.

Seydelmann schreibt von einer solchen Zeit: „Mir ist in diesem schönen Hause, als ob die Herrschaft verreist sei und die Domestiken spielen darin die Herrschaft".

Tieck, welcher seinen Abscheu vor diesem Zustande nicht verhehlte und wiederholentlich gegen den Generaldirector den Grundsatz geltend machte: daß eine Bühne das größte schauspielerische Genie aufgeben müsse, wenn es dem gemeinsamen Werke nachtheilig würde — vermochte über diesen Punkt so wenig, als über andre. Er folgte, froh der dramaturgischen Nichtigkeit los zu sein, 1841 dem Rufe nach Berlin zu einer verantwortungslosen und behaglichen Stellung.

Herr von Lüttichau, stets des Berathers bedürftig, um dann mit gutem Gewissen nach Willkür zu handeln, suchte die Stelle Tieck's wieder zu besetzen und faßte gelegentlich eines Gastspiels von Eduard Devrient den Plan: durch dessen Oberregie den dramaturgischen Einfluß, mehr nach der praktisch ausführenden Richtung hin, wirksam zu machen, hoffte zugleich Emil durch den Einfluß seines älteren Bruders, mit dem er im innigen Einvernehmen stand, dem Gesammtinteresse des Kunstinstitutes wieder enger zu verbinden.

Eduard Devrient erkannte in diesem Antrage eine für seine Kunst unabweisbare Mission. An der Spitze einer bedeutenden Kunstgenossenschaft, — in der Stadt, von wo der unausgesetzte Fremdenbesuch die Wirkungen der Bühne weithin zu verbreiten vermag — ließ sich hoffen: durch Wiederherstellung der künstlerischen Praxis im Sinne der großen Schulen, auf den allgemeinen deutschen Kunstzustand anregenden Einfluß zu üben. Eduard Devrient gab deshalb seine Heimath und eine lebenslängliche Anstellung auf, setzte, gegen den ehrenden lebhaften Widerstand des Königs von Preußen, seine Entlassung, nach fünfundzwanzigjähriger Dienstzeit, durch, und trat die Oberregie in Dresden im Juni 1844 an.

Der Anfang übertraf die Erwartungen. Nach den ersten Vorstellungen schon*), in denen sich der unwiderstehliche Reiz einer gesammelten und geregelten Totalwirkung geltend machte, waren Publicum und Kunstgenossen dem neuen Führer gewonnen. Die Herausforderung des künstlerischen Eifers fand auch hier wieder das wärmste Entgegenkommen, bereitwillige Thätigkeit; das am schnellsten begeisterte Damenpersonal, Marie Bayer und Franziska Berg an ihrer Spitze, erklärte sich zu Schülerinnen des neuen Führers und es eröffneten sich heitre Aussichten auf ein schön verständigtes Kunstleben.

---

*) Tartüffe, Nathan, Julius Cäsar.

Nur die Matadore, deren Glanz sich von der Isolirung nährt, sahen es ungern, daß die Ebene sich im Antheil des Publicums zu den Bergen hob.

Bald wuchsen die Differenzen zwischen beiden Brüdern Devrient. Eduard war verpflichtet das Gesammtinteresse zu wahren, Emil vertrat unverhohlen das moderne, virtuose Sonderinteresse. Die Principien der alten und der neuen Kunst stellten sich hier, in zwei Brüdern persönlich geworden, feindlich gegenüber.

Der Kampf brauchte nicht völlig zwei Jahre um entschieden zu sein.

Einen Compromiß mit den persönlichen Interessen eines einzelnen Mitgliedes — und wären es auch die des Gefeiertesten und die eines Bruders — durfte Eduard nicht eingehen, eben so wenig durfte er den Aufforderungen seiner Freunde folgen und den gerechten Kampf gegen den, alle Rücksicht verschlingenden Dämon der Künstlerselbstsucht durchführen, weil der, den dieser Dämon ergriffen hatte, der Bruder war.

Alle Ausgleichbemühungen Lüttichau's waren vergeblich, Eduard Devrient legte im Februar 1846 die Oberregie nieder, zog sich auf seine Schauspielerthätigkeit und das ihm aufgedrungene nominelle Amt eines dramaturgischen Beirathes zurück.

Der König hatte, unter Bedauern dieses Vorganges, die wunderliche Verfügung erlassen: die technische Leitung des Hoftheaters solle ganz in Eduard Devrient's

Weise fortgeführt werden. — Sie blieb in den Händen der Regie, bis durch Emil Devrient's Bemühungen 1847 der ihm befreundete Karl Gutzkow als Dramaturg angestellt wurde.

Dieser begann seine Thätigkeit mit der ersten Aufführung seines Trauerspiels „Uriel Acosta" in glänzender Weise, auch die seiner Bearbeitung von Shakespeare's „Coriolan" brachte seine Leitung zu großer Wirkung.

Der Einfluß des geistreichen Dramatikers erwies sich als anregend und befeuernd, wenngleich den Künstlern nicht entging, daß Gutzkow weniger auf die Naturwahrheit in den darzustellenden Zuständen hielt, als auf die Sensation, welche der Darsteller beim Publicum erregte. Wie seine Stücke auf den Effect gemacht waren, so wollte er auch die Leistungen der Schauspielkunst. Die moderne Virtuosität fand an ihm ihren Vertheidiger. Er verlangte im rednerischen Vortrag — und zeigte dies beim Vorlesen selber — eine gesangreiche, vielfach geschwungene Declamation, mit outrirten, durchaus nicht der Natur entnommenen Tonfällen und so argen Schlußdehnungen, als die Wiener Declamationsmanier noch nie gewagt. Wenn er längere Zeit im Amte geblieben und zu mehr Autorität gelangt wäre, würde er, trotz der anregenden Bewegung, welche er in die künstlerische Thätigkeit brachte, doch dahin gewirkt haben: die Natur in den Darstellungen der Dresdner Kunstgenossen-

schaft, auf welche Tieck, und dessen Anhänger Eduard Devrient, so dringend gehalten — zu verfälschen und so der Kunstanstalt schädlich zu werden. Er gewann darüber zunächst keinen rechten Boden im Vertrauen der Kunstgenossenschaft und verlor den wenigen, als er sich nicht enthalten konnte auch den alten Fehler zu begehen: Zeitungsartikel über das Theater, das er leitete, zu schreiben.

Mißliebig war er in dem Hofkreise ohnedies, seiner früheren publicistischen Wirksamkeit wegen, und so bedurfte es nur einer Gelegenheit ihn von der Stelle — die ihm übrigens in ihrer Beengung keineswegs zusagte — zu entfernen. Die Gelegenheit kam mit dem Aufstande im Mai 1849.

In den Dienstverträgen der Künstler war — wie in denen der meisten Hof- und Stadttheater — unter verschiedenen Berechtigungen zum Schluß des Theaters und zur Auflösung der Verträge, auch Brand und Aufstand angegeben. Der Aufstand hatte allerdings acht Tage lang das Theater geschlossen, ein Brand hatte das alte Opernhaus und damit die gesammte Theatergarderobe verzehrt; das Zutreffen des Wortlautes der Verträge veranlaßte nun den General-Director von Lüttichau alle nicht lebenslänglichen Verträge aufzulösen, Gutzkow's voran. Die Künstler und Künstlerinnen wurden dann sämmtlich mit herabgesetztem Gehalte — den sie sich im Drange der Zeiten wohl gefallen lassen

mußten — wieder angestellt, um dann nach 29 Tagen die Vorstellungen wieder zu beginnen. Durch diese Finanzspeculation machten die Gehaltabzüge die Wiederherstellung der Garderobe zum Theil bezahlt.

In Gutzkow's Platz wurde der junge Dr. Pabst, — bis dahin Hauslehrer im Hause des General-Directors — allmälig eingeführt. Er bewarb sich um seine dramaturgischen Sporen durch Herrichtung und Aufführung von Shakespeare's „Cymbeline" und „Antonius und Cleopatra", an deren Gestaltung die ersten Darsteller das Beste thun mußten. Immerhin war dies nicht genug, um diesen Gedichten des großen Meisters zu wirklichem Eindruck auf der deutschen Bühne zu verhelfen.

Der Stand der Dresdner Kunstgenossenschaft war beim Eintritt in die Mitte des Jahrhunderts der Art, daß sich das Größte damit hätte ausrichten lassen. Neben Emil Devrient wurden zumeist ausgezeichnet: Marie Bayer, die einen immer gewinnenden und wohlthuenden Eindruck schöner Weiblichkeit machte, auch wo sie den Zuschauer nicht in die letzten Tiefen der Rolle führte. Emilia Galotti, Judith in „Acosta", Elmire in „Tartüffe", Recha bezeichneten ihre Sphäre. Franziska Berg, in Heldenmüttern wie Volumnia, in älteren gehaltenen Charakterrollen wie Marquise von Maintenon höchst achtenswerth. Eduard Devrient, dessen Thätigkeit im Charakterfache jetzt von den Rollen des Nathan, Menenius, Erbförster, Vetter, Riccaut

u. s. w. bezeichnet wurde. Die früher schon genannten Talente*) standen noch in voller Kraft.

Im Jahre 1852 wurde Eduard Devrient zur Reorganisation und Direction des Karlsruher Hoftheaters berufen, gab zum zweitenmale eine lebenslängliche Anstellung auf, um abermals zu versuchen, seiner Kunst in umfassender Weise nützlich zu werden. Er beschloß seine Schauspielerlaufbahn in der Rolle des Nathan, von Publicum und Kunstgenossen auf das Glänzendste verabschiedet.

Emil Devrient stand zu dieser Zeit auf dem Gipfel seines Ruhmes, seiner Beliebtheit, von der ganzen Theaterjournalistik gepriesen. Er hatte sein Rollenfach wenig nach den Helden zu, mit Tell, Coriolan u. s. f. erweitert, wesentlich war er in dem der jugendlichen und edlen Repräsentationsrollen verblieben, ohne daß eine Abnahme jugendlicher Erscheinung und Anmuth, jugendlicher Stimmbiegung bemerkbar gewesen wäre; ohne daß solche auf ein Jahrzehnt hinaus in Aussicht standen. Emil Devrient sollte das erste deutsche Beispiel von der Erhaltung der Jugendlichkeit geben, die man an französischen Talenten, wie Fleury und Firmin, so lange gepriesen hatte**). Der schauspielerische Ehrgeiz, welcher sein Leben vollständig beherrschte, ließ ihn jede Sorg-

*) S. 112.

**) Und er blieb so bis zu seinem Rücktritte i. J. 1868,

falt, jede Entbehrung, welche dieses Resultat erforderte, ebenso willig bringen, wie er sich unermüdlichen Studien und Uebungen unterzog, um seine Stimme und Sprache, seine Darstellungseffecte bei unverändertem Schliff zu erhalten. Hierin und nicht in Anderem hätten seine jüngeren Kunstgenossen ihm nachahmen sollen. Musterhaft waren seine täglichen Privatstudien, musterhaft seine Genauigkeit bei allen Proben.

Sein Gastspielrepertoir bestand aus: Hamlet, Posa, Tasso, Acosta, Tell, Heinrich in „Lorbeerbaum und Bettelstab", Bolingbroke, Majoratserbe, Landwirth, Rubens in Madrid, Richard Wandrer, Memoiren des Teufels. Die Versuche, die er zur Erweiterung dieses Repertoirs, nach dem charakteristischen und älteren Fache zu, mit Wallenstein und Lear gemacht, waren mißlungen. So blieb er mit den nämlichen Rollen dennoch in den meisten Städten wiederholentlich willkommen, hochgeehrt, reich belohnt; kein deutscher Gastspieler hat den Beifall so dauernd an seine Erscheinung gefesselt.

Er war, wie wir gesehen, der wesentliche Träger der deutschen Theaterunternehmung, welche 1852 und 53 in London zum ersten Male deutsche Schauspielkunst — im Gegensatze zu der ausschweifenden englischen — zu Ehren brachte. Er war der erste Schau-

---

bis in sein fünfundsechszigstes Jahr der bewunderte Liebling der Frauenwelt.

spieler, welcher, — lediglich für Auszeichnung in seiner Kunst — Orden erhielt*).

Emil Devrient hat unzweifelhaft der deutschen Schauspielkunst die größten Ehren erworben: wie sehr wäre zu wünschen, daß er auch auf ihr inneres Gedeihen durch Erhaltung des reinen Beispiels seiner ersten Künstlerperiode vorleuchtend gewirkt hätte!

Aber es konnte nicht ausbleiben, daß das Gastspielen, welches oft zu halben Jahren — weiterhin noch länger — ihn von der wenigen heimischen Thätigkeit abzog, seine Gedanken aber das ganze Jahr beschäftigte, auf seine künstlerische Individualität denselben nachtheiligen Einfluß ausüben mußte, welchen alle Gastspiel-Talente vor ihm erlitten hatten. Unbefangene, volle Hingebung an das Kunstobject ist unter solchen Umständen nicht zu bewahren, die Berechnung des äußeren Resultates muß an deren Stelle treten. Verstärkte Effecte, Absichtlichkeiten und imponirende Prätension, Absonderung vom Ensemble, Manieren, — unter denen die Dehnung und Tonschwingung bei den Schlußcadenzen der Reden sich hervorthat — mußten sich einschleichen und das innere Leben der Rollen beeinträchtigen.

Daß Beifalls- und Vortheilsberechnung der Wurm

*) Herzog Ernst von Coburg-Gotha war der erste Fürst, der das Herkommen durchbrach, welches bisher die Schauspielkunst von dieser Auszeichnung ausgeschlossen hatte.

in der schönen Blüthe von Emil Devrient's Talente geworden war, ging deutlich aus dem Umstande hervor, daß alle Scenen, in denen Applaus unmöglich, von ihm mit feinem Maße, bescheidner Natur, meisterhaft klar und frappant in allen psychologischen Uebergängen durchgeführt wurden, daß aber da, wo die Beifalls-Aeußerungen des Publicums irgend herauszufordern waren, jene absichtliche Berechnung mit allen herkömmlichen Künsten auftrat.

Wie aber erfahrungsmäßig ein Künstler dem großen Publicum erst recht gefällt, wenn er sich Manieren angeeignet hat, welche herausfordernd hervortreten, so hatte Emil Devrient in dieser seiner zweiten Periode unvergleichlich mehr Beifall, als in seiner reineren ersten, aber in der höhern Schicht des Urtheils und Geschmackes büßte er ein. In Berlin und Wien fanden bald seine Gastrollen nur bei den Privatunternehmern Platz, von den Hoftheatern waren es nur die von Schwerin, Weimar, Coburg und Darmstadt, wo er wiederholt gesehen wurde; die Stadttheater blieben die Stätten seines Beifalls und Gewinns. Daher kam es, daß er je länger je mehr die unbedeutendere Hälfte seines Repertoirs vorführte und an unzähligen Vorstellungen von Nichtigkeiten wie „Richard Wanderer" und „Memoiren des Teufels" sein Talent vergeudete, um sich den Forderungen des Marktes zu bequemen.

Die reiche Ernte aber an Beifall und Geld, welche

seine Gastspiele eintrugen, die souveräne und exempte Stellung, die er sich verschafft hatte, erschien seinen Kunstgenossen so begehrenswerth, daß man nicht nur seine Manieren nachzunahmen suchte, um seinen Beifall zu theilen, sondern noch mehr seine Absonderung vom Gesammtinteresse, sein auf sich selbst Bestehen. Alle nach ihm emporkommenden epochemachenden Talente haben getrachtet seinen Gastspielspuren, seiner Virtuosenisolirung zu folgen. Der gefeierteste Künstler der bisherigen Theatergeschichte hat das virtuose Sonderinteresse siegreich eingesetzt.

Freilich würden keine andern, als die Verhältnisse des Tresdner Hoftheaters, das Emporwuchern des Matadorwesens so begünstigt haben, weil die Naturen hier darauf angelegt waren sich viel gefallen zu lassen und weil dem Hofe mehr daran lag, einzelne glänzende Talente, als ein gutes Theater zu haben.

Indessen darf dem, allen Künsten so wohlgesinnten Tresdner Hofe ein besonderer Vorwurf daraus nicht gemacht werden, die äußerliche Auffassung von der dramatischen Kunst herrschte ja bei allen Höfen und war eine wesentliche Ursache der mangelhaften Entwicklung unsrer Schauspielkunst. Die Bedeutung des Theaters war seit Joseph II. von keinem Fürsten mit Ernst und Ueberzeugung anerkannt worden. Selbst Karl August von Weimar hatte, bei seinem entschieden französischen Geschmack, den Unternehmungen der beiden größten

deutschen Dichter auf seiner Bühne nur nicht grade wehren mögen. Wie er aber schließlich doch sich Goethe's Direction entledigt, was er danach geschehen ließ, zieht den Ernst der fürstlichen Intention in bittere Zweifel.

Um so glänzender tritt, auf der Grenze der vorliegenden Periode, das Beispiel eines jungen Fürsten auf, der die würdigsten Kunstzwecke ehrte und dessen edler Wille grade einem Theater zu gute kommen sollte, das durch eine Kette von ungünstigen Umständen in Verfall, wie kein anderes, gerathen war. Das Karlsruher Hoftheater, das hier gemeint ist, war 1831, durch Auflösung des berathenden künstlerischen Comité, des letzten Restes der Josephinisch-Dalberg'schen Tradition beraubt worden und dem letzten Präsidenten des dirigirenden Comité — dem Freiherrn von Auffenberg — folgte ein Intendant mit summarischer Machtvollkommenheit in der Person des Grafen Leiningen von Neudenau, der denn auch die specielle künstlerische Leitung sofort an sich nahm. Er war ein kunstsinniger, enthusiastischer junger Cavalier, und was Lust und Eifer eines vornehmen Dilettanten bei der Leitung einer Bühne nützen können, ist der Karlsruher durch Graf Leiningen zu Theil geworden; seine Intendanz bezeichnet die zeitherig beste Periode dieser Bühne. Er steigerte das Repertoir

an poetischem Gehalte, das theilweis erlesene Kunstpersonal*) — dem freilich 1834 der beliebte, von Berlin her vielbesprochene Komiker Wurm durch den Tod entzogen wurde — gewann 1835 durch Karl Devrient's Eintritt und durch das Heranblühen der jungen liebenswürdigen Luise Neumann (1837) erneute Anziehungskraft. Aber der wohlmeinendste Eifer des Intendanten: die Kunstleistungen auf's Höchste auszubringen, sein Besuch aller Proben, die kleinlichste Sorgfalt für alle Details brachte den Grafen von Leiningen in die üble Lage: die Lücken und Mängel seiner Kenntniß und Anordnungsfähigkeit bloßzulegen.

Sein Beispiel machte den Unterschied zwischen dem Kunstkenner und dem Sachverständigen recht deutlich: der Erstere kann mit scharfem Urtheil und feinem Geschmack erkennen: was gelungen, was verfehlt an einer Kunstproduction sei, vermag auch vielleicht — was schon selten ist — eine bestimmte Vorstellung sich zu bilden, wie die vollendete Arbeit aussehen soll, aber er wird, aus Mangel an praktischer Arbeitserfahrung, die Mittel und Wege nicht richtig anzugeben vermögen, die überall den Mängeln abhelfen.

Da dem jungen eifrigen Intendanten die gemächliche wenn auch sehr geregelte Regieführung des sogenannten dicken Meyer wenig sympathisch war, Karl

*) IV. Bd. S. 58 u. f.

Devrient die Arbeit und Verantwortung dieses Amtes ablehnte, so suchte der Graf unter der Hand bei Diesem und Anderen Rathschläge und Auskunft, die dann in der Ausführung oft ihren Werth verloren, den Chef bloßstellten und ihn in ein falsches Verhältniß zu seinen Vertrauten brachten, aus dem er dann selten seine Autorität unverletzt und richtig zu retten vermochte. Denner, der correcteste und durchgebildetste Künstler des Personals, vergaß sich 1837 in einem halböffentlichen Locale so weit — wie damals Schreyvogel*) — den Verstand seines Chefs in Abrede zu stellen. Graf Leiningen strengte eine Ehrenkränkungsklage gegen ihn an und als diese resultatlos blieb, erlangte er den Hofbefehl, daß Denner Jahr und Tag das Theater nicht betreten durfte; wodurch dann Institut, Publicum, Hof und zuletzt der Intendant mehr gestraft waren, als der Künstler. Eine andere Differenz schloß mit der vorzeitigen Pensionirung der als Soubrette trefflichen Frau Sehring 1840, die noch in älteren Rollenfächern dem Theater von großem Werthe gewesen wäre. Zuletzt scheiterte auch das fast vertrauliche Verhältniß zu Karl Devrient an — dessen Schnurrbart, der schon mehrmals Anlaß zu Differenzen gegeben. Der Künstler glaubte sich erlauben zu dürfen mit Rasirung des Bartes, für die Rolle des armen Poeten, den Grafen bis

*) IV. Bd. S. 92.

zum letzten Augenblicke neckend hinzuhalten; dieser vermied es nicht seine Stellung einem heftigen Wortwechsel in der Garderobe Preis zu geben, der die Vorstellung störte und Karl Devrient 1839 vermochte seine Entlassung zu nehmen.

In demselben Jahre veranlaßte eine Finanzfrage den Rücktritt des Grafen von Leiningen. Die Intendanz wurde nun vier Jahre lang von dem wohlwollenden Baron von Gemmingen*), dann wieder vom Dichter „von Auffenberg" geführt.

Das Repertoir büßte in dieser Periode wieder an Würde ein, die italienische Oper und die Wiener Posse bestimmten je länger je mehr seinen Charakter.

An Karl Devrient's Stelle war Dessoir getreten, der in Breslau und Pesth die Aufmerksamkeit der Theaterwelt gewonnen hatte und bis zu seiner Berufung nach Berlin (1849) hier seine bedeutende Entwicklung nahm. Auch in Führung der Regie wirkte er Gutes, ohne durchgreifende Erfolge erzielen zu können. Luise Neumann, die sich in naiven und graziösen Rollen auf das Erfreulichste ausgebildet hatte, wurde 1839 nach Wien berufen, ihre Stelle nahm Marie Hermanni vielverheißend ein, aber 1842 entzog ihre Verheirathung sie der Bühne. Eine zweite Tochter der

*) Sohn des Verfassers vom Schauspiele: „Der deutsche Hausvater" u. a.

Frau Haitzinger, Adolphine Neumann, zeigte wenig Talent, starb früh, dagegen wurde Luise Krauth*) bald ein Liebling des Publicums. Frau Haitzinger, welche mit der ganzen Wirkung ihres immer frischen Talentes in das ältere charakteristische Rollenfach eingetreten war, ging leider 1846 auch an das Burgtheater verloren; Tod und Alter schwächten den älteren Personalbestand, dagegen machte Denner mit dem ganzen Erfolge seines feinen Talentes seinen Uebergang in das ältere Charakterfach, und in dem jungen Mayerhofer entwickelte sich ein vielseitiges, lebensvolles Talent, dem nur mehr straffe Zucht zu wünschen gewesen wäre, als der gewohnheitsmäßige Betrieb der künstlerischen Arbeit hier bewirkte.

Und jetzt trat die Unglücksperiode dieser Bühne ein.

Das Theater brannte im Februar 1847 ab, 62 Menschen verloren dabei das Leben, die Bühne machte große materielle Einbuße und mußte zunächst wieder in das Orangeriehaus zurückverlegt werden, das die Wiege des Karlsruher Theaterlebens gewesen **), die beginnenden politischen Beunruhigungen des Landes ließen den Hof alle Maßregeln und Geldverwilligungen zur Wiederherstellung der Theaterzustände zurückhalten.

---

*) 1843 engagirt, 1847 mit dem Schauspieler Schönfeld verheirathet.

**) III. Bd. S. 108.

Auffenberg's Mangel an Haltung beim Ausbruch des Aufstandes entfernte ihn 1849 von der Intendanz; ihm folgte Baron von Tschudy, dessen vollständige Unfähigkeit zu diesem Posten die Verwirrung und den Verfall natürlich vergrößerte. Die von den Zeitumständen gebotene Geldeinschränkung führte eine Reduction der Gehalte herbei und ließ das durch den Brand herabgekommene Inventarium immer mehr zu Grunde gehen. Dessoir hatte 1848 die Regie niedergelegt und verließ im folgenden Jahre Karlsruhe; neu hinzutretende Talente, wie Marie Fürst, Braunhofer u. a., verblieben dem Personale nur kurze Zeit, Frau Gervais und Labes wurden 1850 pensionirt, Denner ebenso und starb bald darauf. Keine feste kundige Hand half dieser künstlerischen Verarmung ab. Fischer, als Schauspieler nicht von Bedeutung, aber ein Mann von Kenntniß, Erfahrung und Rührigkeit, hatte zwar die Schauspielregie von Dessoir übernommen, legte sie aber, überdrüssig vergeblichen Bemühens bei solchen Verhältnissen, schon vor Ende 1850 wieder nieder. Ein Dr. Oldenburg wurde nun als Dramaturg und Regisseur angestellt, aber als unfähig 1851 wieder entlassen. Jetzt wurden dem talentvollen jungen Mayerhofer die Zügel in die Hand gegeben, der leider für die Leitung weder Bildung noch Charakter, weder Sorgfalt noch persönliche Haltung besaß, und als 1851 Baron Tschudy starb und seine Stelle einstweilen dem

Rechnungsbeamten übertragen wurde, trat eine vollständige Auflösung ein, in welcher ein Jeder zugriff, um sich eine Stellung zu verschaffen, bevor Ordnung und Zucht wieder eintreten mochten. Im Bierhausconvente wurden die Rollen vertheilt und sonstige Kunstinteressen erledigt, und der Ton dieser Verhandlungen natürlich in die weitere Bühnenthätigkeit verpflanzt.

Die schwere Erkrankung des Großherzogs Leopold, wie seines Thronerben drängten alle Theaterangelegenheiten in den Hintergrund der Hofinteressen und so kam es, daß binnen fünf Jahren ein geachtetes und blühendes Theater äußerlich wie innerlich zu Grunde gerichtet wurde.

Als 1852 der Prinz Friedrich die Regentschaft antrat, entschied sein grades und sichres Urtheil bald, was diesem Zustande und überhaupt dem Theater noththue, sachverständige Leitung. Er brach deshalb mit der Hof-Tradition und berief zur Leitung seines Hoftheaters den bürgerlichen Schauspieler Eduard Devrient, dessen Oberregie in Dresden und dessen Geschichte der deutschen Schauspielkunst ihn seinem Vertrauen empfohlen hatten.

Er erklärte sich einverstanden mit den Ueberzeugungen, welche Devrient von der Bedeutung und Bestimmung der Bühne in seinen Schriften ausgesprochen, er adoptirte die Grundsätze, welche derselbe für die Durchführung einer wirksamen Direction aufstellte, und

gab ihm Vollmacht zu einer vollständigen Reorganisation seines Hoftheaters in Verwaltung, künstlerischer Thätigkeit und Zucht. Um die artistische Leitung aus der zweifelhaften Competenz zu befreien, an welcher sie bisher überall — selbst in Wien — gekrankt, ließ der Regent ein eignes Statut, nach Angabe Ed. Devrient's, ausfertigen, welches den Umfang der Befugnisse der künstlerischen Direction, gegenüber der obern Administrations- und Recursbehörde, ausführlich präcisirte und sie so gegen jeden Eingriff schützen sollte.

Kein deutscher Fürst hatte bisher entschiedener als Friedrich von Baden dem Willen Kaiser Joseph's II. sich angeschlossen: daß sein Theater „zur Verbreitung des guten Geschmack's, zur Veredlung der Sitten" wirken, damit den höheren Culturanstalten des Staates sich anschließen solle; daß die Kunst künstlerischer Führung bedürfe; und keiner hatte bis jetzt die Aufrichtigkeit seines Willens durch eine so zuverlässige Gründung der künstlerischen Direction dargethan.

Das Außerordentliche dieser kunstgeschichtlichen Erscheinung mußte dem neuen Director eine weit über seine nächste Amtsverpflichtung hinausreichende Verantwortung auferlegen; das Karlsruher Hoftheater hatte nun zu erweisen: ob der deutsche Schauspielerstand — sobald ihm alle zu seinem Gedeihen geforderten Bedingungen erfüllt werden — wirklich leisten werde, was die Nation von ihm zu fordern habe.

Eduard Devrient trat die Direction im October 1852 an und eröffnete das neue, von Hübsch erbaute Theater am 17. Mai 1853 mit einem Prologe, der das neue Theater aus Brand und Krieg erstanden zeigte, und mit Schiller's „Jungfrau von Orleans" *). Zum Glück fand die gewaltige Aufgabe: ein neues Theater aus lauter zertrümmerten Zuständen zu erbauen, einen unschätzbaren Vortheil grade in dieser Schwierigkeit. Wo Alles neu werden muß, braucht man Altes nicht zu schonen, nicht in den Neubau wieder einzuschleppen. Das ganze Kunstleben mit allem Zubehör konnte nach einer einigen Ueberzeugung übereinstimmend hergestellt, die künstlerische Praxis nach neuen Dienstregeln eingeführt, sämmtliche Stücke des Repertoirs nach einem Sinne neu eingerichtet und studirt werden. Die vergangenen Unglücksjahre konnten so zum Glück für Karlsruhe ausschlagen, und eine Einheitlichkeit des Geistes in den Darstellungen rasch herbeiführen, die unter gewöhnlichen Umständen die längste Zeit gebraucht hätte.

Und wieder bewahrheitete sich hier, was Immermann von seinem Kunstpersonale in Düsseldorf aussagte **). Auch die, auf mancherlei falsche Bahnen gerathenen Karlsruher Schauspieler wurden sogleich wieder andere Wesen, sobald würdige Aufgaben, gemein-

*) Am 20. für die Oper mit Gluck's „Armida".

**) IV. Bd. S. 282—83.

same Anstrengungen für edle Ziele ihnen zugemuthet wurden. Ein reinigender Luftstrom war es, den der frische fröhliche Arbeitstrieb in der, durch neue Kräfte ergänzten Kunstgenossenschaft erzeugte und sie in Achtung und Vertrauen um ihren Führer sammelte, der nichts als der erste unter Gleichen sein, des Amtes des Komödiantenmeisters der alten Zeit warten wollte.

So konnte man mit froher Hoffnung das Kunstleben der alten Schulen wieder aufleben sehen, wenn schon an einer Bühne, die entlegen und nicht ersten Ranges war. Der eigenthümliche Vorzug trat dabei wieder hervor, welchen deutsche Kunst aus der Vielheit seiner Fürsten zieht. An mächtigen Höfen und in großen Städten sehen wir den Geist der guten Sache nur zu oft niedergehalten, aber an irgend einer bescheideneren Stätte, unter dem Schutz eines weniger mächtigen Hofes, findet der Kunstgeist immer wieder eine Zuflucht und vermag wenigstens still den goldenen Faden fortzuspinnen, der durch das Gewebe der Zeiten hindurch von seinem Fortbestehen Zeugniß giebt.

Wie heilbringend aber für den gesammten Kunstzustand der feste Bestand eines künstlerischen Systems an einer tonangebenden Bühne wirkt, um wie viel gefahrloser da die Schwankungen im Wechsel der Personen

und Zeiten überwunden werden, das läßt sich in dieser Periode am Wiener Hofburgtheater beobachten.

Zu Schreyvogel's Nachfolger wurde der Professor Deinhardstein ernannt, der einige beliebte Stücke untergeordneten Geistes geschrieben hatte: „Hans Sachs", „Garrick in Bristol" u. s. w. Er wurde um eine Rangstufe höher als Schreyvogel gestellt und als Vicedirector und wirklicher Regierungsrath scheinbar zu größerer Selbständigkeit des Verfahrens befähigt. Indessen lag es weder in Deinhardstein's Naturell noch Absicht: durch Versuche zur Abstellung von alten Mißständen, durch Einhaltung von Schreyvogel's energischem Regimente sich bei der Kunstgenossenschaft und nach oben hin unangenehm zu machen. Er neigte nicht zum Martyrium seines Vorgängers. Dennoch war in den nächsten Jahren die Veränderung am Kunstleben des Burgtheaters noch nicht auffallend.

Der unschätzbare Werth des naturgemäßen Systems künstlerischer Direction machte die Schwächen des zeitweiligen Führers nicht so verderblich und nicht so auffallend, als dies bei einem Wechsel kunstfremder und absoluter Intendanten der Fall ist. Das geschlossene Ensemble trefflicher, seit langer Zeit eingespielter und unter einander genau verständigter Talente ließ nicht so bald Schwankungen im Total der Darstellungen zu; und dies umsoweniger, als das Burgtheater das so glücklich eingefahrene Geleise seines Repertoirs zu ver-

lassen nicht geeignet war. Außerordentliche Unternehmungen, wie sie in dieser Periode in Düsseldorf, in Berlin u. s. w. der Schauspielkunst neue Impulse gaben, lagen nicht in Geist und Stellung des Burgtheaters; zum Experimentiren waren die Dinge hier nicht angethan. Die Kunstgeschichte hat daher vom Burgtheater, seit es durch Schreyvogel in seiner glücklichen Stellung sich consolidirt hatte, wenig Besonderes zu berichten, es blieb dort beim Alten, aber im guten Sinne.

Der vorherrschend conservative Geist dieser Bühne, welcher die Veteranen lange in der Kunstgenossenschaft erhielt, war allerdings dem Aufkommen jüngerer Talente mehr hinderlich, als dem Institute zu seiner Erfrischung dienlich, dagegen wurde dadurch die Achtung vor der gemeinsamen Haltung und Abtonung viel sichrer bewahrt, als dies an allen anderen Bühnen der Fall, und die jüngeren Talente gewannen Zeit in die Fußtapfen der älteren zu treten*). Costenoble, der im letzten Stadium seiner Laufbahn an Feinheit des Humors und der gemüthlichen Charakteristik sehr gewonnen hatte, starb 1837, aber schon hatte Karl Laroche seit vier Jahren dieselben Eigenschaften an sich auf das Wohlthuendste ausgebildet. In ernsten Charakterrollen blieb er freilich meist hinter der Aufgabe zurück, dies

*) Das Hofburgtheater zeigte hierin große Aehnlichkeit mit dem théâtre français, in seinen Nachtheilen und Vorzügen.

führte 1838 Marr's Berufung herbei, die indessen in sechs Jahren dem Künstler nicht ganz befriedigende Resultate brachte*). Korn hatte seinen von Rose ihm überkommenen eleganten Humor auf die Gestalten herbstlicher Liebenswürdigkeit des Lustspiels übertragen, die Bauernfeld und andere Wiener Dichter für ihn zurechtlegten. Fichtner trat die Erbschaft seiner jugendlich jovialen Rollen mit reicher und anmuthiger Erfindungskraft an; aber, wie sein Vorgänger, im Trauerspiele auf sehr bedingte Wirkungen angewiesen. Wilhelmi hielt in unverrückter Tüchtigkeit noch die ganze Periode aus. Anschütz weit darüber hinaus in unverwelklicher Frische der herzerschütternden Sprache, der unverwüstlichen Ausdauer und — des unersättlichen Beifalldurstes seiner volltönenden Declamationsdehnungen. Ludwig Löwe, in voller Blüthe der Manneskraft und munterer Frische, fand in den, ganz aus Wiener Geschmack hervorgegangenen Gedichten Halm's — in Parzival und Ingomar — seine Triumphe, auch Hebbel's Holofernes stellte später seine eigenthümliche Begabung ins hellste Licht. 1846 wurde Beckmann's komische Kraft dem Personale gewonnen, 1848 die vielversprechende Jugend Friedrich's Devrient, der leider durch leichtsinnige Haltung diese glückliche Stel-

*) Darum ihn die Theilnahme an Schmidt's Unternehmung in Leipzig ergreifen ließ.

lung, wie alle anderen nachher, unhaltbar machte und die volle Entwicklung seiner Begabung so verscherzte. Dem weiblichen Personale gehörte die unstät gewordene Meisterin Sophie Schröder von 1836 noch drei Jahre an, aber als sie schied, war Julie Rettich schon fähig geworden für sie einzutreten, während Frl. Enghaus 1840 mit imponirenden Mitteln für die heroische Seite des jugendlichen Faches eintrat. Frau Löwe, die Repräsentantin des höheren Gesellschaftstones, blieb noch bis 1842 thätig, Karoline Müller, Therese Peche erhielten die anziehende Lebenswärme und Feinheit in den jugendlichen Fächern, welche in der humoristischen und naiven Färbung 1834 durch die Wildauer, 1839 durch Luise Neumann sich verstärkten. Das ältere charakteristische Fach gewann durch Frau Haitzinger 1846 energischen Humor. Ueberblickt man neben diesen vorzüglichen Talenten die große Anzahl von bescheideneren, meistens in zweiter Reihe stehenden, die Männer Herzfeld, Lukas, Rettich, Lußberger, die Damen Brede, Fichtner, Koberwein, Fournier, Pistor u. A. m., so muß man erkennen, daß keine andere Bühne ihre Kunstgenossenschaft in solcher Vollständigkeit und in so sorglich vorbereiteter Fortpflanzung ihres eigenthümlichen Geistes und Tones zu erhalten wußte.

Allerdings gab die Geldmacht des Burgtheaters ihm die Möglichkeit: neue Talente heranzuziehen, bevor das

betreffende Fach erledigt war und sie so allmälig dem Ensemble zu assimiliren, aber andere erste Hoftheater besaßen dieselben, vielleicht größere Mittel, ohne sie so systematisch zu benutzen. Die seit Kaiser Joseph's II. Stiftung ebenmäßig fortdauernde künstlerische Direction hatte diesen conservativen Geist zu einer Art von Instinct werden lassen, der Hoch und Niedrig am Burgtheater leitete. Gegen ihn vermochte darum der Virtuosenegoismus der Neuzeit nur wenig auszurichten, die altgewohnte künstlerische Zucht, der tiefeingelebte Gemeingeist wehrte sein Eindringen ab, oder seine Vertreter schieden von selbst wieder von dem für sie unergiebigen Boden. Das Burgtheater konnte so bis zum Jahre 1850 hin, trotz seiner Schwankungen in der Direction, seinen seit den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts festgestellten Charakter sich erhalten*): Im idealen Drama stylos, ungleich, theils prosaisch, theils affectirt declamirend, dagegen in allen Stücken, die auf die Nachahmung der Wirklichkeit gestellt sind, natürlich, wahr, fein und bescheiden. Das Burgtheater war in dieser letzten Periode das einzige in Deutschland, das noch eine eigenthümliche Gattung und einen bestimmten Styl besaß.

Gesichert durch solchen corporativen Zusammenhalt, konnte die Kunstthätigkeit des Burgtheaters auf der

*) s. IV. Bd. S. 85 u. f.

Bahn fortlaufen, die ihr die Censurrücksichten — die in den vierziger Jahren vornehmlich politisch ängstlich wurden —, der Geschmack und die Bildungsrichtung des Publicums von jeher bezeichnet hatten; wenngleich die matter werdende Leitung auch die Production nothwendig matter werden ließ. Die trefflichste Kunstgenossenschaft läßt an Spannkraft nach, sieht sie den Führer nicht in Spannung, und Deinhardstein trieb die Gleichgültigkeit, ja die Nachlässigkeit gegen sein Amt so weit, daß er sein Vergnügen am Vogelheerde in anstößiger Weise seiner Pflicht vorzog. Das Repertoir gewann nicht an Würde, Werke von geistiger Bedeutung wurden lange zurückgehalten. Goethe's „Faust" erschien erst 1839, von Shakespeare wenig, nur das Unanstößige, Harmlose; französische Uebersetzungen dagegen in Ueberfülle, auch wenn sie anstößig waren. Das gefährliche Institut der vier- bis fünfköpfigen Regie mußte unter einem flauen Regimente immer gefährlicher werden, die Herrschaft begann sich zu zersplittern und zu schwächen. Nun fing das Leben der Vorstellungen an zu sinken, der Styl des Burgtheaters blaßte ab, aus der Bescheidenheit des Vortrages wurde Gleichgiltigkeit, aus der Leichtigkeit Nonchalance, Haupt- und Wendepunkte der Handlung, der Seelenzustände wurden mit theilnahmloser Vornehmheit übergangen, ungewürdigt von Künstlern und Publicum. Aber das Merkwürdige und Bezeichnende blieb, daß dies Ermatten nicht vereinzelt erschien, sondern all-

gemein, der gemeinsame Styl der Conversationsstücke verlor an Spannung.

Auch die Finanzen fingen an zu kranken, der Hofzuschuß von 50,000 Fl. reichte nicht mehr zu, das Inventarium war bedenklich herabgekommen; alte Uebelstände des Haushaltes abzustellen fehlte es an Energie und Ausdauer, dieser Zustand fing an auffallend zu werden; man dachte auf Veränderung.

Franz von Holbein's Direction in Hannover hatte sich in Credit gesetzt, er wurde 1841 berufen, Deinhardstein auf einen andern Posten versetzt. Die erwarteten finanziellen Verbesserungen wurden in der That durch den neuen Director erreicht, er brachte ein Deficit von 30,000 Fl. in vier Jahren ein, wandte 44,800 Fl. auf Ausstattungsbedarf, um den Ansprüchen der Gegenwart nur einigermaßen zu genügen u. s. w. *). Der künstlerischen Thätigkeit aber wieder den Schwung der Schreyvogel'schen Zeit zu geben, vermochte Holbein doch nicht. Er war alt geworden, pedantisch, ceremoniös, liebte in Frieden zu leben, wobei er denn freilich der Herkömmlichkeiten, persönlichen Interessen und Coterien nicht Herr werden konnte. Er vermochte es nicht einmal

*) Holbein's Angaben.

zu hindern, daß die Zahl der Regisseure bis zu sechsen wuchs*) und seiner Autorität über den Kopf; und als 1845 an die Stelle des Grafen Czernin der Graf von Dietrichstein trat, der voll Eifer für die Herstellung des vollen Glanzes des Burgtheaters war, an dem er seiner Zeit Theil gehabt hatte, da wandte sich ihm zu, was Einfluß hatte oder suchte.

Aber Graf Dietrichstein verschmähte es Partei zu machen, er wollte im Gegentheil allen Parteieinfluß sprengen und machte i. J. 1847 deshalb sogar den Versuch alle entscheidenden Fragen der künstlerischen Thätigkeit, Repertoir, Rollenvertheilung u. s. w. ohne Zuziehung des künstlerischen Directors noch der künstlerischen Vorstände, souverain zu entscheiden. Holbein hatte nur das Zusehen. Es war dies ein vornehm dilettantisches Experiment, das natürlich sehr bald damit enden mußte: das Regiment wieder den geordneten Organen zurückzugeben. Der Vorgang aber bewies wieder: wie unselbständig die Stellung des Directors am Hofburgtheater war und daß er schließlich nur ein Werkzeug des Oberstkämmerers sein sollte, welches dieser zeitweilig nach Belieben bei Seite stellen konnte. Der Mangel bestimmt geordneter Competenz zeigte sich hier und später in bedenklicher Weise.

---

*) Es waren Koberwein, Korn, Anschütz, Löwe, Laroche und Fichtner, die immer noch in der Regiefunction sich ablösten. S. II. Bd. S. 405.

Indessen sollten die stürmischen Jahre 48 und 49 der Geschäftstüchtigkeit Holbein's noch die volle Genugthuung bringen, daß er allein, — Graf von Dietrichstein zog sich zurück — nicht nur das Burgtheater, sondern auch das Kaiserl. Operntheater durch alle Klippen hindurch steuerte.

Im Jahre 1850 wurde die Stelle des obersten Directors durch den Oberstkämmerer Grafen Lanckoroński wieder besetzt, Holbein blieb bis zu seinem Tode 1855 ökonomischer Director, aber zur künstlerischen Leitung wurde eine jüngere, energische Kraft, in Dr. Heinrich Laube berufen.

Wie die Richtung seiner dramatischen Dichtungen erwarten ließ, griff er seine Aufgabe in ihrem Kerne an, er trat mitten in die künstlerische Arbeit der Proben, ging in Spannung und Anstrengung Allen voran, er berichtigte, leitete, befeuerte mit andauernder Energie, oft waidmännisch rauh, rücksichtslos, wohl auch grob, aber das Ensemble gewann wieder das alte Leben, die Periode der Abspannung war überstanden.

Laube griff eine Erneuerung und Erhebung des Repertoirs rüstig an und wenn auch zu fürchten blieb, daß er der französischen dramatischen Literatur mehr Einfluß gestatten werde, als zum Gedeihen der deutschen Kunst wünschenswerth war, so mochte dies theilweis durch seine unfreie Stellung, dem Geschmack der Wiener vor-

nehmen Welt gegenüber, zu entschuldigen sein, dagegen durfte man erwarten, daß er dem ernsten Drama, der classischen Poesie mehr Raum schaffen werde, als ihr jemals in Wien geworden.

Neuerworbene Talente unterstützten dies Vorhaben. Wenn Meixner wesentlich dem Lustspiele nützen sollte, so trat Joseph Wagner recht eigentlich für das Fach der jugendlichen Helden und als Nachfolger Löwe's ein, Bogumil Dawison aber mit einem epochemachenden charakteristischen Talente, das allein fähig war dem ernsten Drama Zugkraft zu geben.

Dawison war ein merkwürdiges Beispiel von Unternehmungskraft und biegsamer Production. Ein Pole von Geburt, israelitischer Abkunft, trat er 18 Jahre alt in die Warschauer Theaterschule und debütirte am 30. November 1837 auf der Bühne. 1840 kam er zum Lemberger Theater unter Graf Skarbeck, welcher ihm auch im nächsten Jahre die Mittel bot, eine Bildungsreise nach Paris zu machen. Unterwegs lernte er deutsches Theater in Wien kennen und ermaß den Spielraum, den das Repertoir desselben seinem Streben bot, im Vergleich zu den französischen Lustspielen und Vaudevilles in polnischer Uebersetzung, die ihn bisher beschäftigten. Zurückgekehrt erlangte er es abwechselnd auch auf dem deutschen Theater zu spielen; doch litt es ihn nicht dabei, er entfloh 1846 nach Deutschland. Krank

und mittellos und ohne Aussicht in Berlin, fuhr er fort Deutsch zu lernen. Ludwig Schneider nahm sich seiner an, empfahl ihn dem Director Maurice in Hamburg, der, im Herbst 1847, ihn in der Rolle des Polen in „Der alte Student" debütiren ließ und die Sensation, welche seine Erscheinung erregte, durch eine geschickte Folge von weiteren Versuchen zu erhalten und die Ergiebigkeit des neuen Genies zu erweisen verstand. Dawison's Aneignung der deutschen Sprache gelang seiner zähen Bemühung so wohl, daß er nach zwei Jahren schon am Wiener Burgtheater als Hamlet, Lord Harleigh u. s. w. gastiren und unter Holbein in den ersten deutschen Künstlerkreis eintreten konnte. Seine künstlerische Persönlichkeit übte auch hier, durch ihre sarmatische Fremdartigkeit, einen eigenthümlichen Reiz aus. Der polnische Accent, den seine Sprache immer behielt, die überreizte Auffassung, die ungestüme Heftigkeit, der tiefe Jammer seines Schmerzensausdrucks, alles das waren unmittelbar gewinnende Eigenschaften des anziehenden Genies.

Aber Dawison war ein Kind der neuesten Kunstepoche, und der brennende Trieb sich zu einer glänzenden Stellung emporzuarbeiten, wies ihn auf den Weg, der dafür in Gebrauch gekommen war: den des Effectes um jeden Preis. Die gewandte Vielseitigkeit und Aneignungsfähigkeit seines Talentes erlaubte ihm aber von allen accreditirten Effecten Nutzen zu ziehen. Sein

Spiel war voll Erfindung und Abwechselung, Züge bescheidener Natur, rührender Innigkeit, treffender Lebendigkeit wechselten mit bald gleichgiltigem, kalt rhetorischem und grell outrirtem, dann wieder farblosem und wieder wild erzwungenem Vortrage ab; das Publicum sollte eben immer gereizt werden. Es war mehr das brillante Benutzen der Bestandtheile einer Rolle, ein interessantes Arrangement seiner Momente, als ein Totalergebniß des innerlichen Versenkens in den Charakter.

Natürlich war seine Spielart der Seydelmann'schen ähnlich, besaß nur mehr Geschmeidigkeit, dagegen mangelte ihr ganz die Kühnheit der grellen Auffassung und die eiserne Consequenz ihrer Durchführung. Die Virtuosität war in Dawison zu einem bloßen brillanten Eklekticismus herabgekommen, auf eine Darstellungsweise, die mit der Rolle spielt, Geschäfte damit macht, und die Effecte eigner und fremder Erfindung, geschickt und überraschend, wie der Jongleur seine Kugeln, handhabt. In Dawison näherte sich die deutsche Schauspielkunst in erschreckender Weise der englischen, wie sie mit Kean geworden war; und um so gefährlicher, als Dawison's glänzendes Talent, sein scharfer und feiner Verstand, sein Humor, seine Gewandtheit und hinreißende Energie Aechtes und Flitter so verschmolz, daß das geblendete Publicum das Urtheil verlor und ihm jauchzend zufiel.

Dawison war eine neue fremde Erscheinung im Ensemble des Burgtheaters und wurde es immer mehr, je bestimmter sich in den fünf Jahren, die er hier verweilte, sein Spiel in der oben bezeichneten Weise ausbildete. Der maßvolle und natürliche Styl der Kunstgenossenschaft legte aber Dawison's Manier noch Zügel an, das Publicum des Burgtheaters wurde von ihm nicht so bald und unbedingt gewonnen; im Dienste eines Repertoirs und oft genöthigt, nach der unverrückten Weise dieser Bühne, Rollen zu spielen, in denen er im Schatten stand, konnte Dawison nicht ganz erreichen, was er suchte. Zudem wehrte ihm die feste Ordnung des Burgtheaters weiteren Urlaub zu Gastspielen, als in der Ferienzeit; seine Spielweise aber, die ihre Wirkung vornehmlich in Ueberraschung und Neuheit hatte, daher auch die Probe der Wiederholungen nicht aushielt, war ganz und gar für's Gastspiel geeignet. — Eingeengt also von dem Styl, wie von der Disciplin dieser Bühne, mußte er mit ihr brechen, wenn er es dem verführerischen Beispiele Emil Devrient's, dem Neidesziele aller Bühnenangehörigen, nachthun wollte. Er hatte bei seinem Gastspiele in Dresden, 1852, den dortigen Boden als den ergiebigsten für solche Ansprüche erkannt und da Eduard Devrient's Abgang dort die Stelle für ihn frei gemacht, so richtete er sein Trachten auf Lösung seiner Wiener Verpflichtungen.

Laube hatte lange gekämpft einen so außerordent-

lichen Künstler seiner Bühne dem Wesen nach anzueignen, ohne den Geist und die Regel derselben zu verletzen. Da er sich überzeugen mußte, daß die virtuose Gewalt nicht zu bändigen sei, daß sie mit der Zeit immer weiter ausschweifen werde, hatte er correcte Entschlossenheit genug den Einzelnen zu entbehren, um das Ganze unverletzt zu erhalten. Dawison schied, in Unfrieden mit Laube, 1854 vom Burgtheater und trat am Dresdner Hoftheater ein. Durch seinen Austritt aus der Wiener Kunstgenossenschaft gewann Gabillon Gelegenheit sich nach der charakteristischen Seite hin zu entwickeln.

Und zum zweiten Male sollte Laube's Festigkeit, als Hüter der Gesammthaltung des Burgtheaters, erprobt werden. Marie Seebach wurde in dem Jahre gewonnen, als Dawison schied. Sie hatte bei den Münchner Gesammtgastspielen außerordentliche Sensation hervorgebracht. Sie überraschte durch die reichsten und genialsten Erfindungen in den Rollen des Klärchen's und Gretchens, durch unvergleichliche Anmuth und Gewalt, obschon sie weder durch Reiz der äußeren Erscheinung, noch durch ein klangvolles Organ unterstützt war, und sie gewann allgemein, durch das bescheidene Maß und die Anspruchslosigkeit ihres Vortrages, den höchsten Respect.

Das Aufsehen aber, das sie bei diesem außerordent-

lichen Anlaß gemacht*), hatte ihr die Anwartschaft auf die moderne brillante Carrière eröffnet und nicht hielt ihre Berufung zum Burgtheater und der maßvolle Styl des Ensembles, in welches sie eintrat, sie ab die grellen Effecte, die Uebertreibungen und Manieren sich anzueignen, welche den Massenbeifall garantiren. So kam es, daß die Wunderpracht ihrer genialen Erfindungskraft, ihrer reinen und charakteristischen Auffassung, ihre Befähigung zum Ausdruck der feinsten und innigsten Seelenstimmungen, durch eine komödiantische Ausführung theilweis entstellt und verzerrt wurden und daß der Kunstfreund vor ihren Darstellungen von Entzücken und Bewunderung zu Bedauern und Verdruß hin und her geworfen wurde.

Marie Seebach fühlte sich unbehaglich in dem Ensemble des Burgtheaters und seiner consequenten Direction gegenüber, wie Dawison schied auch sie darum (1856) wieder aus, einem freien Wanderleben sich zu ergeben. Laube hatte seine Direction in Respect gesetzt, daß er den modernen Virtuosengelüsten keine Concessionen machte, welche dem Geist und der künstlerischen Praxis seiner Bühne Gefahr bringen mußten, dem

*) Und dies um so mehr, als sie noch keinen Credit in ernsten Rollen gewonnen hatte und nur zur Aushilfe für das erkrankte Frln. Fuhr von Berlin zu jenem Gesammtgastspiel berufen worden war.

Burgtheater blieb Anziehungskraft genug, um an ausgezeichneten Talenten nie zu verarmen, und so bestand dies durch seine abgeschlossene Stellung so bevorzugte Kunstinstitut als die grundfeste Säule des Tempels der deutschen Schauspielkunst.

III.

Entwicklungsmomente am Berliner Hoftheater.

(Bis zur Mitte des Jahrhunderts.)

An keiner Bühne traten die Gegensätze dieser Periode, traten epochemachende Talente, außerordentliche Unternehmungen und neue Einrichtungen so fortwirkend hervor, als am Berliner Hoftheater, das somit eine besondere und ausführliche Betrachtung herausfordert und rechtfertigt.

Der junge Graf von Redern, der mit Auszeichnung in der Musik dilettirte, war dem Grafen von Brühl in der Intendanz gefolgt, ohne Neigung, also ohne Arbeitslust für dies mühevolle Amt, das ihm nur als eine Stufe zu seiner weiteren Hofcarrière gelten konnte. Wie die Beziehungen des Hofes zum Theater standen, war eine Veränderung der Organisation der, immer umfänglicher und immer verwirrter werdenden Thätigkeit des Hoftheaters nicht zu unternehmen, selbst wenn Graf Redern den Gedanken dazu hätte ergreifen mögen.

Indessen hegte er doch den Ehrgeiz, daß unter seiner Intendanz Ausgezeichnetes und Ersprießliches vorgehen möge und war bereitwillig, die Kräfte und Mittel des Institutes dafür anzubieten.

Der Regisseur Stavinski brachte 1831 die Trilogie des Schiller'schen „Wallenstein", an zwei aufeinanderfolgenden Tagen, mit den ersten Talenten und in glänzender Ausstattung in Scene. Das war damals ein aufsehenmachendes Ereigniß, denn man hatte seit mehr als zwanzig Jahren die Aufführung der „Piccolomini" ganz aufgegeben und Doppelarbeiten, wie diese Trilogie, von der Hand gewiesen.

Aber das Berliner Hoftheater unternahm noch Umfänglicheres. Es folgte unermüdet Raupach's weiterer Bearbeitung der Hohenstaufengeschichte mit Darstellung von vierzehn Stücken, und als der Cyklus geschlossen war, wurden im Jahre 1837 die bedeutendsten zehn großen Stücke desselben vom 9. März bis zum 14. Juni in chronologischer Folge aufgeführt*). Eine Arbeit,

*) 9. März: Kaiser Friedrich I. und Mailand. 13. Kaiser Friedrich I. und Alexander III. 25. Kaiser Heinrich VI. und Richard Löwenherz (1. April wiederholt). 6. April: Kaiser Heinrich VI. II. Theil. 13. König Philipp. 21. Kaiser Friedrich II. und sein Sohn. 10. Mai: Kaiser Friedrichs II. Tod. 17. König Enzio. 6. Juni: König Manfred. 14. König Konradin.

welche jeder, mit der Theaterpraxis Vertraute, respectiren wird.

Dies Unternehmen wurde damals von Raupach's Gegnern, die in der Zahl der jüngeren Schriftsteller eine geschlossene Phalanx gegen ihn bildeten, als eine nutzlose Vergeudung von Zeit und Kräften an unpoetische und werthlose Arbeiten dargestellt und als eine bloße Folge der ungerechten persönlichen Begünstigung Raupach's.

Der geschichtliche Ueberblick lehrt gerechter urtheilen.

Wenn dieser Versuch: einen der bedeutungsvollsten Abschnitte der deutschen Geschichte auf der Bühne vor dem Publicum vorüberzuführen, auch nicht von der höchsten poetischen Kraft unterstützt war, wenn auch für Deutschland damit kein dauerndes Kunstdenkmal erschaffen werden konnte — wie England es an Shakespeare's Chronik besitzt — so gereicht dennoch das Unternehmen dem Dichter wie der Bühne zur größten Ehre. Es war die erste Arbeit, die sich Schiller's „Wallenstein" weitergehend anschloß und noch hat seitdem kein Dichter es Raupach darin gleichgethan, geschweige denn ihn überflügelt, und keine Bühne hat — bis zur Mitte des Jahrhunderts — das Berliner Hoftheater in dieser oder einer ähnlichen Arbeit nachgeahmt*).

Uebrigens bewies die Theilnahme, welche das Ber-

*) Dingelstedt's Aufführung.

liner Publicum dieser Reihe von Hohenstaufenstücken zeigte*), daß es ganz willig und ernsthaft die „dramatische Geschichtslection" — wie der Spott der Journale sie nannte — annahm, und daß auf gesunden Antheil für echt nationale Unternehmungen viel weiter zu bauen sei.

Daß übrigens Raupach keinem berechtigten Dichter das Repertoir zu versperren vermochte, beweist die Musterung desselben. Da sieht man, daß Halm's Gedichte, von 1836 an, mit Vorliebe eingeführt, Immermann's „Opfer des Schweigens" willig versucht, alle Stücke der Prinzessin Amalie von Sachsen, von Eduard Devrient, Benedix, Carl Blum, Frau Birch-Pfeiffer u. A. zu beifälliger Aufnahme gebracht wurden; daß von 1840 an neue Dichter sich hier im Drama versuchen konnten: Hebbel mit seiner „Judith", Karl Gutzkow mit seinem „Richard Savage", dem er 1841 „Patkul" und „Werner" folgen ließ, daß 1842 „Monaldeschi" von Laube — in Dresden zuerst aufgeführt — gleich darauf auf der Berliner Bühne erschien.

*) Es war ein besonderes Abonnement auf diese geschlossene Reihe der zehn Stücke im Jahre 1837 eröffnet worden, das ganz vergriffen wurde.

Indessen wurden durch Tieck's Berufung neue Unternehmungen besonderer Art mit älteren Dichtwerken herbeigeführt. Zunächst 1841 die Aufführung von Sophokles' „Antigone" — die Chöre von Mendelssohn componirt — auf einer, der griechischen nacherfundenen Bühne*). Dann 1843 Shakespeare's „Sommernachtstraum" mit Mendelssohn's Musik, auf der dreistöckigen, aus Shakespeare's Zeit, eigentlich von den Mysterien herstammenden Bühne**) gespielt***).

Auch diese Unternehmungen wurden von den jüngeren Schriftstellern als unersprießliche Experimente getadelt, die von der modernen nationalen Entwicklung der Dramatik — welche sie herbeizuführen gedachten — ablenkten. Indessen erwies das nächste Jahrzehnt schon: wie fruchtbringend die Anregung der neuen Formen, des ungewohnten Wesens dieser Meisterwerke für die Schauspielkunst war; ja selbst ohne die große und dauernde Wirkung, welche sie hervorbrachten, hätten die Unternehmungen, lediglich um der neuen Impulse willen, welche Kunstgenossenschaft und Publicum dadurch

*) Zuerst im October 1841 gelegentlich des Herbstmanövers bei Potsdam auf dem Theater im Neuen Palais, nur vor eingeladenen Zuschauern, dann faßte man Muth die Aufführung im April 1842 in Berlin zu wiederholen.

**) I. Band S. 57.

***) 14. Octbr. im neuen Palais bei Potsdam, vom 18. ab in Berlin.

empfingen, gelobt werden müssen. Denn von großer Wichtigkeit sind außerordentliche Unternehmungen bedeutenden Inhaltes für das theatralische Leben immer, weil sie die Herrschaft des Gewohnten nicht aufkommen lassen, weil sie frische Anschauungen und Bewegung wecken, die Erfindungskraft, das Verständniß, die Biegsamkeit der Auffassung, die Schmiegsamkeit in ungewohnte Formen schärfen. Darum waren Schröder's, Goethe's, Holbein's, Immermann's und andrer Dramaturgen Experimente — wenn auch ein gutes Theil davon mißlang — so anregend und belebend, weil sie Inhalt und Formen älterer, oder für nicht aufführbar geltender Werke zu neuem Nahrungsstoff für die Tagesarbeit machten.

Die Aufführung der „Antigone" hatte den unermeßlichen Vortheil, daß sie, in Mitte der frivolen Theaterzustände, ein Werk von religiösem Eindruck aufstellte und durch die Erinnerung an dessen geschichtliches Leben, an Ursprung und eigenste Bedeutung der dramatischen Kunst mahnte. Sie bot der Schauspielkunst eine neue rednerische Uebung am Trimeter und lehrte Gleichmaß und Adel antiker Darstellung in Geist und Formen eindringlicher, als alle bisherigen dichterischen Nachahmungen des Griechenthums. Die antike Tragödie war mit dieser Aufführung aus dem engen Kreise des Bücherstudiums auf den frei zugänglichen Boden der lebendigen Kunstanschauung versetzt. Und dieser prak-

rische Versuch wurde grade darum so fruchtbringend für die moderne Dramatik, weil er nicht darauf ausging eine archäologische Nachahmung alles dessen zu sein, was die Gelehrten von den Aufführungen in Athen zu wissen glaubten, sondern weil er ein Versuch der modernen Schauspielkunst war und sein mußte; weil er auf die antiken Conventionen nicht zurückzugehen vermochte*); weil die Chöre, wohl in attischem Geiste, aber nicht nach dem dürftigen musikalischen Vermögen des Alterthums behandelt sein konnten; grade darum legte dieser Versuch deutlich dar: worin die moderne Kunst über das antike Drama hinausgewachsen sei und was sie dagegen, in alle Zeiten hin, von ihr zu lernen habe.

Wichtig war es auch, daß durch diese Vorführung des antiken Chores auf dem, ihm in der attischen Bühneneinrichtung zustehenden Raum der Orchestra, seine Natur und seine Stellung zu der Tragödie überhaupt auf einmal so überzeugend klar wurde, wie keine gelehrte Abhandlung bis dahin sie dargethan; man empfand: daß die Tragödie *durch* den Chor und *für* ihn da sei.

Um die Construction des antiken Theaters**) annähernd herzustellen, war die Orchestra im Halbrund

---

*) I. Bd. S. 9.

**) I. Bd. S. 8c.

in das Parterre hineingebaut*). In ihrer Mitte erhob sich die Tymele (der Altar) auf Stufen, dahinter die Doppeltreppe, welche zur Bühne hinauf führte, die das Logeion vorstellte und von dem plastisch dargestellten Säulengange des Palasthofes eingeschlossen war.

Die außerordentlichen Vorzüge, welche die alten Bühnen, in der mannichfachen Verwendung des erhöhten Bodens und der Stufen, den Bewegungen und Stellungen der Darsteller darboten, leuchteten schnell ein, wurden von jungdeutschen Dichtern rasch benutzt**), und äußerten überhaupt günstigen Einfluß auf die neueren Scenirungen.

Allerdings war die Wahl der „Antigone" ein glücklicher Griff, um der antiken Tragödie Eingang bei dem modernen Publicum zu verschaffen, die vorragende Vollkommenheit des Gedichtes, seine Hinneigung zu christlichen Anschauungen verschafften dem Stücke einen dauernden Platz auf mehreren Bühnen***). Daß man hierauf das ganze attische Repertoir mit weiteren Aufführungen, so der „Medea" des Euripides mit Frauenchören von Taubert 1844, des „Oedipus auf

*) Eigentlich in die Sperrsitze nach unserer gewöhnlichen Theatereinrichtung, die Eingänge für den Chor waren die Thüren, durch welche sonst die Musiker ins Orchester gelangten.

**) Z. B. von Laube in „Struensee", von Gutzkow in „Acosta" u. s. w.

***) Dresden, Leipzig, Mannheim, München, Karlsruhe.

Kolonos" von Sophokles, mit Mendelssohn's Chören 1845, und des „Hippolytos" von Euripides mit Chören von Schulz 1851 hereinzuziehen Miene machte, verdiente freilich den Tadel, den der erste Versuch mit der „Antigone" nicht verdient hatte.

Die Aufführung des „Sommernachtstraumes" war, sobald das Publicum sich geneigt zeigte über die Schwierigkeit der Elfendarstellung hinaus zu helfen*), ein durchaus angemessener Zuwachs des Shakespearerepertoirs und hat sich als solcher in den nächsten Jahrzehnten erwiesen, obschon die kunstgeschichtlichen Studien, welche Tieck an dieser ersten Aufführung geltend machte, den freien, natürlichen Eindruck des wunderbaren Werkes benachtheiligten. Sein Bemühen ging dahin, eine Vorstellung genau wie zu Shakespeare's Zeit herzustellen — d. h. wie Tieck sich dieselbe combinirt hatte, weil beglaubigte Ueberlieferungen davon gar nicht gefunden sind —: ein Bemühen, das ihn zuletzt selbst in Widersprüche brachte. Daß er die im 16. Jahrhundert noch gebräuchliche Mysterienbühne benutzte, war gewiß zu loben, ihre Freitreppen und erhöhten Räume waren ja so sehr geeignet der sichtbaren Handlung mannichfaltige Bewegung zu geben, aber er

*) Die Elfen sämmtlich von Kindern spielen, singen und tanzen zu lassen ist unter gewöhnlichen Theaterverhältnissen unausführbar.

engte die Scenirung unnatürlich und unbehilflich ein, nur um überall diese Emporbühne anzuwenden. Endlich gerieth er doch in die Inconsequenz eines Decorationswechsels, den er selbst auf Shakespeare's Bühne nicht annahm, um die Scene der Handwerker in der Hütte spielen zu lassen, die auch vor dem Palaste hätte vor sich gehen können.

Noch auffallender war es, daß Tieck auf die, von ihm so scharf verspottete „gelehrte Schneiderkunst" selbst verfiel, und zwar ärger als jemals der von ihm deshalb getadelte Graf von Brühl. Um das Publicum zu belehren, daß zu Shakespeare's Zeit ein eigentliches Theatercostum in unserem Sinne noch nicht existirt und man sich wesentlich mit der Tracht der Zeit begnügt habe, mußten Theseus und die Amazonenkönigin und Alle, die man am „athenischen Gewande leicht erkenne", in der zur Zeit Shakespeare's herrschenden spanischen Tracht vom Hofe König Philipp's II. erscheinen. Tieck's Vertheidiger führten dafür an, dieser Theseus rede nicht wie ein ächter Grieche, es zeuge daher von einer poetischen Auffassung, daß ihm eine andere kleidsame Tracht gegeben worden. Aber wenn diese Athener sämmtlich keine ächten Griechen sind, müssen sie darum Spanier oder Herren vom Hofe der Elisabeth sein? Müßten nach dieser Folgerung nicht auch alle Römer in Shakespeare's „Coriolan" und „Julius Cäsar", die doch ebenfalls starke englische Färbung tragen, in der Tracht

vom Jahre 1600 gespielt werden? Indessen Tieck dachte noch weiter zu gehen. Er wollte sein Publicum in die Costumunkenntniß der Shakespearezeit zum Theil zurückversetzen und meinte: ein um so vertraulicheres Verständniß der atheniſchen Handwerker herbeizuführen, wenn er sie in der Kleidung der heutigen Handwerker, in leinenen langen Beinkleidern, bunten Westen und langen Oberröcken erscheinen ließe.

Der Regisseur Stavinski hatte Mühe ihn von diesem Vorhaben abzubringen. Dagegen mußte er die Inconsequenz zulassen, daß die Handwerker, die nun in Bürgertracht der Shakespearezeit erschienen, bei ihrer Komödie von Pyramus und Thisbe griechisches Costum trugen. Also zeigten diese atheniſchen Handwerker, welche allen Atticismus verläugnen sollten, in ihrer Komödie: daß sie recht gut wußten, wie sie selbst eigentlich gekleidet sein sollten. Dazu erschienen die Elfen in dem auf allen Theatern üblichen Oberonscostum; welch eine Fülle grilliger und verwirrender Widersprüche bot also diese Costumirung dar, in dem Bestreben kunstgeschichtliche Gelehrsamkeit darzuthun!

Indessen gewann die lebendige Darstellung dem Shakespeare'schen Meisterwerke ebenso die volle Theilnahme des Theaterpublicums wie dies bei dem Sophokleischen der Fall gewesen.

Ohne bleibenden Eindruck, wie die oben genannten weiteren antiken Aufführungen, erschien auch Tieck's

„Gestiefelter Kater", 1844, auf einer im Concertsaale des Schauspielhauses hergestellten kleinen Bühne, vor welcher, auf links und rechts verlaufenden erhöhten Sitzen, die in die Handlung verwebten Zuschauer saßen. Auch Tieck's „Blaubart" — seinem wesentlichen dramatischen Gehalte nach zur theatralischen Wirkung so berechtigt, wie Immermann's Aufführung schon erwiesen — wurde 1845, ohne den vollen Eindruck hervorzubringen, gegeben, weil Tieck von der ganzen Breite und Formlosigkeit seines Gedichtes zu wenig hatte opfern wollen. Alle Wirkungen waren dadurch verstreut, auch durch eine zu weit greifende melodramatische Behandlung verdehnt worden.

Die Dresdner Erfahrung wiederholte sich auch in Berlin, daß Tieck die Wohlthaten seiner Anregungen durch unpraktische Ausführung zu lähmen pflegte. Nach diesen, durch ihn bewirkten sieben außerordentlichen Unternehmungen, blieb Tieck's Einfluß auf die Bühne — schon durch seine steigende Kränklichkeit — wenig bemerkbar. Daß jene Aufführungen zum Theil glänzend gelangen, muß dem Regisseur Stavinski als Verdienst zuerkannt werden, der bei diesen Gelegenheiten darthat: wie viel er zu schaffen fähig war, wenn er sich ernstlich dafür interessirte und wenn er volle Autorität besaß, die ihm bei diesen Anlässen der Wille des Königs, der diese Vorstellungen veranlaßt hatte, gewährte.

Man darf nicht glauben, daß auf die Wahl der hier besprochenen dramatischen Gedichte das Lesecomité, welches schon im März 1831 errichtet worden, nennenswerthen Einfluß gehabt hätte. Die Einrichtung war eine Concession an die Schriftsteller, welche — gestützt auf die Behauptung: Die Bühne gehöre der Literatur*) — unablässig begehrt hatten: nicht die Regisseure, welche in ihrem Urtheile über das theatralische Herkommen und die sogenannte Bühnengerechtigkeit nicht hinauskönnten, sollten über die Annahme der Stücke entscheiden, sondern ein Comité von literarischen Capacitäten. In diesem Sinne verlangten sie auch von den Bühnenvorständen im Fall der Ablehnung ihrer Arbeiten eine kritische Rechtfertigung derselben.

Alles dies hieß die Natur der Bühne ganz verkennen, die nicht als ein literarisches Forum zu betrachten ist. Man vergaß, daß der Vorstand einer Bühne über nichts Anderes entscheiden kann und darf, als darüber: ob ein dramatisches Gedicht gerade auf seiner Bühne und unter den gegebenen Umständen mit günstigem Erfolge aufzuführen sei. Der Vorstand hat also in Betracht zu ziehen: ob seine Kunstgenossenschaft die geeigneten Talente für das Stück besitzt, ob sie würdige und förderliche Aufgaben darin findet und lebendigen Eindruck damit machen könne; ob das Publicum

*) IV. Bd. S. 184 u. f.

seines Theaters für das Stück empfänglich zu machen sein werde, ob die Mittel zu angemessener Ausstattung vorhanden seien. Nur aus den speciellen Bedingungen seiner Bühne darf der Vorstand seine immer nur relative Entscheidung schöpfen, ein Urtheil über positiven Werth oder Unwerth des Werkes abzugeben hat er keine Competenz. Ein Vorstand kann sogar ein Stück vortrefflich und doch nicht zur Aufführung auf seiner Bühne geeignet finden.

Aus diesen Gründen aber kann an solcher Entscheidung nur Theil nehmen, wer der betreffenden Bühne angehört, oder doch ihre Richtung, ihre Fähigkeiten genau kennt und Theilhaber ihrer künstlerischen Interessen, ihrer Arbeiten ist. Die erste, wichtigste Aufgabe: den dichterischen Stoff für die Arbeiten der Schauspielkunst zu wählen, kann der Bühnenvorstand nicht Personen überlassen — und wären sie die feinsten Kenner — welche außerhalb der Thätigkeit seines Institutes stehen.

Was würden Schröder, Iffland, Goethe, Schreyvogel, Klingemann, Immermann gesagt haben, wenn ihnen ein literarisches Comité die Arbeiten für ihre Bühne hätte octroyiren wollen!

Nur weil die künstlerische Autorität an den meisten tonangebenden Theatern abhanden gekommen, die Bureaugewalt dafür eingetreten war, konnte dies Begehren der Schriftsteller mit einer gewissen Berechtigung auf-

treten und es war ein Zugeständniß des verloren gegangenen künstlerischen Organismus, daß die Berliner Intendanz in die Errichtung eines Lesecomité mit selbständiger Entscheidung durch Stimmenmehrheit willigte.

Aber sie hatte ihren Rückhalt dabei und wußte, wenn auch nicht ihr Ansehen, doch ihre Selbstherrlichkeit dabei zu wahren; zuletzt ging auch die Unnatürlichkeit und Nutzlosigkeit dieses Institutes sehr bald aus seiner Praxis hervor.

Das erste Comité bestand aus Raupach, dem Historiker Friedrich von Raumer, dem Geh. Ober-Regierungsrath Dr. Skalley und dem Intendanturrath Neumann, dem Theaterbeamten Hofrath Esperstedt als Secretär des Comité und den beiden Regisseuren Weiß und Stavinski. Die Theaterangehörigen standen also drei gegen vier fremde Richter.

Zunächst fanden sich die Schriftsteller durch die Wahl der Mitglieder des Comité gar nicht befriedigt. Jede andere würde dies erfahrungsmäßig zwar auch nicht erreicht haben, weil kein literarischer Gerichtshof jemals allgemeine Anerkennung findet; aber hier waren den Angriffen zu große Blößen gegeben. Raupach, der schon als Beherrscher des Repertoirs galt, stand an der Spitze des Comité und die andern Beisitzer waren seine Freunde. Skalley und Neumann galten zwar im Kreise der literarischen Mittwochsgesellschaft für urtheilsfähige Männer, aber wer kannte sie außerdem als solche in Deutschland?

Wenngleich nun nicht nachgewiesen werden konnte: daß das Comité ein Stück abgelehnt hätte, das sich auf andern Bühnen als trefflich bewährt, so konnte dies doch die Verdächtigung nicht niederhalten: daß Raupach die Wahl der Stücke mit Hilfe seines Anhanges beherrsche. Obenein trug das Comité eine Verantwortung vor der Oeffentlichkeit, die es eigentlich nicht hatte, denn ein Artikel des Statutes besagte: daß das Comité zwar über Annahme und Ablehnung der eingehenden Stücke selbständig entscheidend abzusprechen habe, daß aber der General-Intendantur das Recht vorbehalten bleibe: aus Cassen-, höheren und anderen Rücksichten ein abgewiesenes Stück dennoch zu geben, ein angenommenes bei Seite zu legen.

Es ist schwer zu begreifen, wie vier Männer von so geachteter Lebensstellung auf die Fallbrücke einer solchen Clausel treten konnten. Bald genug erkannten sie ihre Arglosigkeit und nach dem ersten Jahre schon trat Neumann, nach dem zweiten Raumer, Skalley und Raupach selber aus.

So reformirte sich das Lesecomité im Jahre 1833 dahin, daß zu den drei Theaterangehörigen der General-Intendant selbst, und als einziger theaterfremder Beirath: der Oberbibliothekar Dr. Spiker eintrat. Die doppelt falsche Selbständigkeit des Lesecomité war also nach zwei Jahren schon aufgegeben.

Indessen war die Complication des Geschäftsganges am Theater überhaupt außerordentlich gewachsen. Schauspiel, Oper und Ballet, im Personal keineswegs geschieden, hatte in zwei Theatern in Berlin, fast wöchentlich in Potsdam, im Sommer in den Königlichen Schlössern von Charlottenburg und Potsdam, im Winter oft im Königl. Palais zu Berlin zu spielen.

Zu Alledem hatte sich seit 1828 eine französische Schauspielergesellschaft zeitweilig eingefunden, die unter Graf Redern als integrirender Theil der Königlichen Schauspiele unter Direction des Schauspieler Delcour angestellt wurde, zwei Spieltage in der Woche einnahm, was schließlich noch die Errichtung einer kleinen Bühne im Concertsaale nothwendig machte. So interessant anregend und lehrreich auch theilweis diese französischen Vorstellungen für die deutschen Künstler waren, so trugen sie doch dazu bei: die geschäftliche wie künstlerische Verwirrung zu vermehren und den Geschmack von der nationalen Richtung abzulenken.

Dieses Durcheinander von unaufhörlich sich kreuzender und hindernder Thätigkeit, dieses Wirrsal von Arbeiten hätte kaum von dem fähigsten sachverständigen Vorstande mit Plan und Besonnenheit geordnet werden können. Wie die Dinge standen kam es nur darauf an, daß täglich ein Anschlagszettel ausgegeben und Abends der Vorhang aufgezogen werden konnte. Bei dem häufigen Doppelspiele wurden die Rollen aus einer

Hand in die andere geworfen, oft dem Mindestfordernden zugeschlagen, d. h. dem, der sich getraute sie in der mindesten Zeit zu memoriren. So kamen wichtige Rollen in wichtigen Stücken gelegentlich in ganz untergeordnete Hände und verblieben darin, weil eine Wiederveränderung Sorgfalt, Entschluß und Zeit gekostet haben würde.

Wenn man bedenkt, daß bei dieser überhasteten und verwickelten Thätigkeit für das tägliche Spiel dennoch so viele außerordentliche Unternehmungen gelingen konnten, so muß dem Kunstpersonal des Berliner Hoftheaters wenigstens nachgerühmt werden, daß es in dieser Periode eine beispiellose Arbeitsamkeit entwickelt hat.

Diesem Zustande konnte nur durch die längst nöthig gewordene Trennung der Oper und des Ballets vom Schauspiele abgeholfen werden, das lag auf der Hand, wer aber hätte Zeit und besonnene Ueberlegung zu solch einer Organisationsveränderung gefunden! Zuletzt paßte sie auch nicht in das vom Grafen Brühl eingeführte System, nach dem der Intendant alle hundertfachen Fäden der Gesammtthätigkeit in seiner Hand haben mußte. Von diesem Anscheine der Selbstherrlichkeit sollte nichts aufgegeben werden und um ihn zu erhalten war es längst Politik der Intendantur geworden: stets mit dem herrschenden Winde zu segeln und sich dabei die Miene zu geben als steuere man. So war man heut von allen großen und kleinen Mächten des Hofes

abhängig, morgen von der geldbringenden Masse des Publicums, dann von der Grille irgend eines respectirten Kenners, dann von dem Tagesklatsch der feilen Journalistik, zu allermeist aber von den Sonderinteressen, der Willkür und dem Uebermuthe der Mignons und Matadore im Personale. Denn deren Unfügsamkeit wurde durch die Gnade des Königs nicht wenig verstärkt, indem die Wünsche, welche beim Intendanten nicht durchzusetzen waren, in höchster Instanz Erfüllung fanden. Ein den meisten Hoftheatern anhaftender Nachtheil der fürstlichen Huld, der die Begehrlichkeit steigert und die Autorität schwächt.

Die falsche Maxime der Intendanzen über die Geltung der Künstler den Beifall des Publicums entscheiden zu lassen, trug auch nicht wenig dazu bei die Lieblinge der Menge mächtig zu machen, und wirkte nachtheilig auf die Ergänzung des Personals. Neuanzustellende Talente wurden lediglich nach dem Lärmen geschätzt, den ihr Gastspiel machte, ohne Untersuchung: wodurch er hervorgebracht worden; ob der Beifall von Dauer, ob das Talent fähig sein werde sich in den Ton einzustimmen, der aus der besseren Zeit der Bühne noch nachklang.

Diese falsche Maxime erwies in dieser Periode auch am Berliner Hoftheater, daß nur wenige Mitglieder dazu gehören, um den Ton des ganzen Ensemble's zu verderben.

Die Kunstgenossenschaft war einer Kraftverneuerung schon bei Graf Rederns Intendanzantritt bedürftig. Frau Stich-Crelinger stand fast allein und zu lange im jugendlichen Fache. Wolff war gestorben, Lemm und Ludwig Devrient durch Kränklichkeit gehindert, ja der Letztere sollte Wolff bald folgen, die Häupter der idealen wie naturalistischen Richtung räumten den Platz.

Ludwig Devrient hatte diese Periode nur als Ruine seiner selbst angetreten. Die letzte Kraftanstrengung galt einem glänzenden Gastspiele am Wiener Burgtheater i. J. 1830, wo er zum erstenmale erschien. Er unterlag immer wiederkehrenden Unterleibsleiden, seine Haltung war gebrochen, die Hände, verkrümmt, ließen keine selbständige Bewegung der Finger mehr zu, die Sprache war matt geworden, sein Gedächtniß, schon immer treulos, ließ ihn jetzt zu Zeiten ganz im Stich. Das Berliner Publicum, das für dauernde Pietät gegen seine Künstler wenig Anlage hat, fing an ungeduldig zu werden, ja als Ludwig Devrient bei der solennen Aufführung der Wallensteintrilogie 1831 in den „Piccolomini" als Buttler wiederholt stecken blieb, hatte man die alles vergessende Rücksichtslosigkeit den hochberühmten Meister auszuzischen. Ja man trieb es so weit, dies

Urtheil zu bestätigen, indem man bei der zweiten Aufführung dem jüngeren Künstler, dem die Rolle übertragen worden und der die erste lange Rede ohne Anstoß sprach, applaudirte.

Es wäre Erbarmen mit seiner Person, es wäre Ehrfurcht vor seinem Genie gewesen, wenn man Ludwig Devrient in seinen letzten zwei Lebensjahren nicht mehr hätte auftreten lassen.

Die Geringachtung, in welche er sein Privatleben gesetzt hatte, trug allerdings nicht wenig dazu bei, die ehrfurchtsvolle Scheu vor seiner Künstlergröße zu vermindern. Jene wilden Weinhausnächte in Gesellschaft des genialen Hoffmann und seines Kreises*) hatte man wohl mit Bedauern über ihre Gesundheitsschädlichkeit, doch mit Antheil und Anerkennung der geistigen Anregung betrachtet; seit Hoffmann's Tod den Kreis gesprengt hatte, war aus Ludwig Devrient's Wirthshausleben der Geist entwichen, die Oeffentlichkeit wollte, bei Wahrnehmung seiner Spuren in den Darstellungen, keine Nachsicht mehr üben.

Von seiner zweiten Frau hatte er sich schon 1819, aus Abneigung gegen den Zwang eines häuslichen Lebens, getrennt, aus guter Gesellschaft hielt ihn blöde Scheu und die Unbehilflichkeit der Wirthshausgewöhnung fern. Die Oede seines häuslichen Lebens, bei

*) IV. Bd. S. 30.

seinen häufigen Krankheitsanfällen, kam den Absichten der jungen Tänzerin Brandes zu Statten, welche zum Schauspiel übertreten wollte, bewundernd, lern- und förderungsbegierig sich an Devrient drängte, — obschon es seine Sache gar nicht war, weder zu belehren noch zu fördern — und ihn bald dahin brachte, seine dritte Ehe mit ihr i. J. 1825 zu schließen. Damit hatte er sich aber den letzten Rest häuslichen Behagens geraubt, denn sein Haus wurde ihm nun verhaßt und er schämte sich der Abhängigkeit, in die er gerathen war. Nun sah man ihn in wenig besuchten Weinhäusern brütend im Winkel sitzen, oder gegen ganz untergeordnete Personen seinen Drang: seine Fantasiegebilde mitzutheilen, befriedigen. Seine Krankheitsanfälle rückten näher zusammen. Er war Zeuge der Bemühungen der Intendanz, seine Stelle durch frische Kräfte zu besetzen, war Zeuge, wie Moritz Rott theilweis in seinen Rollen, in einer von der seinigen sehr verschiedenen Darstellungsweise, ebenso große Triumphe als er gewann.

Die vereinzelten Darstellungen, zu denen er sich noch zusammenraffte, erinnerten nur in Momenten an die versunkene Größe; an die Stelle der früheren Bewunderung, des hingerissenen Entzückens im Publicum, trat ein peinliches Mitleid. Nach der Vorstellung des Kanzlers in Iffland's „Mündeln" am 28. Oct. 1832 bannte die letzte Krankheit ihn dauernd in seine verhaßte Häuslichkeit, unterwarf ihn einer despotischen und

schmutzigen Beschränkung, sperrte den schon genugsam Isolirten vom Zuspruch selbst seiner Verwandten ab und ließ ihm den Tod als einen Befreier von einem verpfuschten Leben erscheinen.

Den kargen Rest seiner Kraft raffte er noch einmal zu einer letzten Vorstellung: des Schewa im „Juden" am 1. December zusammen, dann nahm ihn am 30. desselben Monats, am letzten Tage seines fünfzigsten Lebensjahres der Tod hinweg, damit der Ruhm seiner künstlerischen Gestalt sich wieder leuchtend aufrichten könnte*).

Kein warnenderes Beispiel hat die Kunstgeschichte aufzuweisen, als das Schicksal Ludwig Devrient's, um den Schauspieler zur Achtung vor seiner eignen Persönlichkeit, die sein Kunstmaterial ist, zu mahnen, ihn zu warnen: die sittliche Selbständigkeit seines menschlichen Seins nicht in der Meinung aufzugeben: daß er sich dann um so ergiebiger in seine Darstellungen auf-

*) Leider ist von verschiedenen Schriftstellern, in bester Meinung, dahin gewirkt worden, die Eigenthümlichkeit des Meisters zu verwischen, ihm Eigenschaften anzudichten, die er nie besaß, die Charakteristik seines Wesens der Nation zu verfälschen. Vor Heinr. Smidt's „Devrient-Novellen" muß insbesondre gewarnt werden, sie geben eine völlig falsche Vorstellung von Ludwig Devrient. Der Wahrheit getreu sind dagegen die Angaben von F. W. Gubitz, in dessen „Erlebnissen" II. Bd. S. 72.

lösen könne. Gerade an Ludwig Devrient — der immer zum Erweis dienen soll für die ebenso thörichte als abscheuliche Behauptung: daß des Schauspielers geniales Schaffen von regelloser Ungebundenheit seines Lebens bedingt sei — gerade an ihm erwies es sich sein ganzes Leben hindurch auf die grausamste Weise — und er selbst quälte sich in unfruchtbarer Reue deshalb — daß ein schrankenloses Leben zur Zersetzung und Verschleuderung aller Kraft und zuletzt der Schöpfungsfähigkeit führe*); daß ein Mangel an Ausbildung aller Anlagen, aller Kunstmittel, und damit ein Verlust für die Vollendung der Kunstwerke daraus erwachse. Wenn man von den andern großen Schauspielern, insbesondre von Schröder sagen kann, daß sie aus ihrer Begabung Alles gemacht haben, was daraus zu machen war, so muß im Gegentheile von Ludwig Devrient bezeugt werden: daß das, was er geleistet, weit hinter dem zurückblieb, was er vermocht hätte; weil ersichtlich eine Menge von Keimen zertreten wurden, wichtige Seiten seiner künstlerischen Persönlichkeit unausgebildet, nothwendige Eigenschaften auffallend vernachlässigt geblieben waren**).

Wäre er aller Kunstformen mächtiger gewesen, so

*) Schon im dreiundreißigsten Jahre, da er nach Berlin kam, war seine Kraft gebrochen.

**) III. Bd. S. 358.

würde seine Meisterschaft nicht nur von dem jüngeren Kunstgeschlechte besser verstanden worden sein, anstatt daß man sich meistens an Nachahmung seines hohlen Sprechtones und seiner chiragrischen Handbewegungen hielt; sondern man würde auch die Treue und Sorgfalt seiner Studien eher wahrgenommen haben, welche die Meinung des Publicums — das so wenig Begriff von den schauspielerischen Vorarbeiten hat — gern in Abrede stellte und sich vorfabelte: Ludwig Devrient studire seine Rollen gar nicht, sondern überlasse sich Abends auf der Bühne lediglich seiner augenblicklichen Eingebung. Und in dieser Unmöglichkeit wollte man sogar sein größtes Verdienst erkennen.

Allerdings war er fern von den anatomirenden und reflectirenden Studien, die Paulmann, Lemm, Seydelmann einhielten, ja er verabsäumte es: Rede und Geberde zu studiren, auf Ebenmaß und Anmuth hinzuarbeiten, Unbeholfenheiten zu ebnen u. s. w., seine Richtung ging mit ausschließlichem Zuge auf das Charakteristische; darin aber trieb er in seiner Weise die ausführlichsten Studien*): Er trug die Rolle, mit welcher er beschäftigt war, beständig in der Tasche bei sich. Im Weinhause oder wo sonst, bei gewöhnlichem Gespräche sah man ihn bald verstummen und über sein Gesicht die Blitze innerer Bewegung hinfahren. Dann

*) III. Bd. S. 362 u. 63.

hielt es ihn nicht mehr, er fing an von dem „merkwürdigen Kerl“ zu reden, mit dem er da beschäftigt sei, und nun zog er die Rolle hervor, las Jedem, der dazu still hielt, daraus vor und demonstrirte den Charakter in seiner abgerissenen Weise — die nur seine alles erläuternden Mienen und angedeuteten Geberden verständlich machten — zu seinem eignen größten Ergötzen. So wuchsen ihm seine Gebilde, von einer Demonstration zur andern, immer lebendiger auf.

Anzug und Maske bereitete er sehr früh mit der größten Sorgfalt vor. Auf den Proben nahm er alle Verabredungen an Stellungen und Zuspiel peinlich genau und war bei der Vorstellung sehr abhängig von deren pünktlicher Befolgung. Er konnte außer sich gerathen, wenn ein Mitspieler nicht genau auf der Stelle stand, wo er es brauchte, oder das Zuspiel nicht ganz wie verabredet zutraf. Er argwohnte dann leicht, daß man ihn habe irre machen, sein Spiel verderben wollen. Auf Zufall und Eingebung des Momentes rechnete er wenig und war in peinlicher Verstimmung bei allen Rollen, deren er sich während seiner Studien und der Proben nicht hatte ganz bemächtigen können, deren Leben nicht vollständig vor seiner Einbildung stand, bevor die erste Vorstellung begann. Solche Rollen gehörten dann gewöhnlich zu seinen mißlungenen*) und trugen

*) vergleiche III. Bd. S. 363.

nicht wenig zu der Unbefriedigung und Verfinsterung des Gemüthes bei, welche den Grundzug seines früh verbitterten Lebens abgaben. Unbefriedigung an Allem, was das reine menschliche Dasein bot, Unbefriedigung an der Betäubung und Aufregung, die er in Ausschweifungen suchte*), Unbefriedigung an seiner Kunstthätigkeit, deren Mängel er sehr scharf empfand**). Den Vollgenuß seiner Schöpfungskraft hat er kaum bis zur Mitte der zwanziger Jahre, und nur in seinen gelungensten Rollen, gehabt.

Seine Kunstgenossen setzten dem geschiedenen Meister ein Denkmal auf sein Grab. Zu einer feierlichen Enthüllung desselben, welche sein Neffe Eduard vorbereitet, vermochte dieser die Erlaubniß vom Consistorium nicht zu erlangen. Dagegen begünstigte der Graf von Redern die theilweise Ausführung der Feierlichkeit bei der Aufstellung der Büste des Meisters, in dem Vorzimmer des Concertsaales im Schauspielhause, welches dem Gedächtnisse großer Berliner Künstler gewidmet ist.

---

*) In seinen „Erlebnissen" zeichnet Gubitz dies sehr treu.

**) Nicht selten weigerte er sich nach der Vorstellung dem Hervorrufe Folge zu leisten, fuhr den Inspicienten zornig an und ließ dem Publicum den unhöflichsten Gruß des Götz von Berlichingen entbieten. „Das dumme Volk versteht nichts, ich habe heut' gespielt wie ein Schwein; schon kein Wort von der Rolle gewußt" u. s. w. Fast mit Gewalt mußte man ihn den Ehrbezeugungen überliefern.

Sein erledigtes Rollenfach, das zur Zeit durch Seydelmann noch nicht zu besetzen war, nahm der im Juni 1832 angestellte Moritz Rott ein, der fast in allen Fächern spielte, dem aber Lemm und Nebenstein noch das Heldenfach versperrten, wofür er am meisten geeigenschaftet war. Denn er war von herkulischer Gestalt, mit einer gewaltigen Stimme und viel schauspielerischer Fertigkeit begabt. Aber es kam zum erstenmale mit ihm in die Berliner Kunstgenossenschaft das neue Virtuosenthum, die äußerliche Effectjagd, die Geltendmachung der Persönlichkeit, mit allen Hilfsmitteln der Journalistik und Claque. Nun gewahrte man eine gesuchte Tonspielerei mit dem Umfange einer ausgiebigen Stimme, deren Cadenzen ganze Ketten von falschen Betonungen erzeugten, die Wiener Dehnung bei Redeschlüssen, man beobachtete eine affectirte Zierlichkeit bei einer schweren Gestalt und Stimme; überraschende Effecte wie Aufschrei, wo man gedämpften Ton, langgedehnte Pausen, wo man rasches Einfallen zu erwarten hatte, und alle die Künste, welche, trotz gelegentlicher wilder Raserei, immer beweisen: daß der Schauspieler eiskalt, weitab von seiner Rolle steht und nur mit ihr spielt. Und unter den Erinnerungen an Wolff's anmuthiges Maß,

an Ludwig Devrient's Naturoffenbarungen, neben Beschort, Lemm und Rebenstein machten diese Komödiantenkünste beim Berliner Publicum Glück. Tieck's Wort: „das Publicum ist immer zufrieden, wenn es nur gereizt wird", traf wieder zu.

Krüger's 1833 beginnende Gemüthskrankheit veranlaßte in demselben Jahre die Anstellung Grua's, von dem vor zwei Jahren aufgelösten Darmstädtischen Hoftheater. Er trat mit sehr angenehmer Befähigung in das Fach der jugendlichen Helden und Liebhaber. 1834 wurde Rebenstein von der Cholera hingerafft. 1836 Krüger wegen Unheilbarkeit pensionirt. Indessen hatte Eduard Devrient die Oper fast aufgegeben und trat 1835 entschieden zum Schauspiel über*).

Für das weibliche jugendliche Fach wurde 1833 Charlotte von Hagn gewonnen. Sie vereinigte die ausgezeichnetste Begabung, die vielleicht jemals auf der Bühne erschien, vollendete körperliche Schönheit und Anmuth, eine von Natur wohlklingende Stimme, ausgiebig und biegsam, das entschiedenste Darstellungstalent, voll Erfindungskraft, charakteristischer Mannigfaltigkeit, Leidenschaft und tiefer Empfindung, Scharf-

*) Für Rollen, wie der standhafte Prinz, Posa, Hamlet, Tasso und im Charakterfache: der Oheim, Carlos in „Clavigo" u. s. w.

sinn, Witz, Eleganz und Feinheit. Alles dies hätte sie zu der größten deutschen Schauspielerin machen müssen, wenn die unbesiegbare Eitelkeit sie nicht in die moderne Virtuosenrichtung und damit in Uebertreibung und Affectation gerissen, und ihr darüber den Maßstab der Natur, ja oft des weiblichen Taktes entwunden hätte.

Nichtsdestoweniger wurde sie eine gefährliche Nebenbuhlerin der Frau Crelinger und ihrer beiden Töchter erster Ehe mit Schauspieler Stich, welche i. J. 1834 — Bertha in empfindsamen, Clara in naiven Rollen — die Bühne mit Glück betraten.

Es entbrannte nun ein Wettkampf der Häuser Crelinger und Hagn um Rollen, Beifall, Vorrechte, Kleiderluxus und um Suprematie des Einflusses auf Repertoir u. s. w., der, weil beide Parteien am Hofe Rückhalt fanden, von der Intendanz schwer gezügelt werden konnte. Diese schickte sich schließlich mit vornehmer Gleichgiltigkeit in die Dinge, die zu ändern sie weder künstlerische Autorität, noch Macht hatte; ja man hörte die Anerkennung: daß bei einem Hoftheater nun einmal die persönlichen Interessen prävaliren unumwunden aussprechen.

Der Gang des Repertoirs erfuhr nun endlose Hinderungen. Der reiche Besitz an weiblichen Talenten konnte nicht zu voller Wirkung gebracht werden, denn man wagte aus Furcht vor anstößigen Vorgängen nicht: die feindlichen Häupter in ein und demselben Stücke zu

beschäftigen. Vorstellungen, in denen das nothwendig gewesen wäre, wurden daher bei Seite gelegt; ebenso solche, in denen beiderseitiger Anspruch auf die Hauptrolle erhoben wurde. Das Repertoir gehörte so zur Hälfte dem einen, zur Hälfte dem andern Hause, dem freien Verfügen der Regie nur in seltenen Fällen. Und dies schmähliche Vermeiden der Conflikte beseitigte sie dennoch nicht*), bereitete im Gegentheile dem Ansehen der Behörde entschiedene Niederlagen. Frau Crelinger durfte eine Zeit lang geradezu den Dienst verweigern**).

Um die Gegnerinnen von einander zu entfernen, wurden Charlotte von Hagn willig Urlaube ertheilt, denn sie setzte einen Ehrgeiz darein, es Emil Devrient in glänzenden Gastspielen gleich zu thun und ebenso in will-

---

*) Dergleichen kam doch hinter der Scene vor und blieb dem Publicum nicht unbekannt. So waren zu einer Vorstellung von „Hermann und Dorothea" den 22. Febr. 1836 Frl. v. Hagn und Clara Stich gleichzeitig als Dorothea costumirt und kaum wurde es verhindert, daß nicht Beide zugleich auf die Bühne traten.

**) Seydelmann schreibt über diesen Unfug: „Herr, mein Gott, warum werde ich, hochgepriesenen, aufgeblähten, großen Künstlerinnen gegenüber, niemals Intendant! Ich fühl's, ich fühl's mit wilder Wonne, ihre Seelen würden ewig blaue Flecke haben. Ich möcht' es heut noch auf der Probe wagen. Die ganze Kunst ist doch nur die: noch mehr den Teufel im Leibe zu haben, als sie, und es ist nicht männlich, sich in irgend einer Tugend vom Weibe überbieten zu lassen".

kürlicher Ueberschreitung der Urlaube, deren Bestrafung hier wie in Dresden durch die Nachsicht des Hofes schließlich unausführbar wurde. Dies vermehrte natürlich auch die Verlegenheiten des Repertoirs, verspätete vorliegende Arbeiten, hielt die der andern Talente zurück u. s. w. Daneben wurden andre Mitglieder veranlaßt es wiederum Charlotte v. Hagn in Ansprüchen und Willkürlichkeiten gleich zu thun.

Auch in das männliche Kunstpersonal war Zwiespalt und Rollenstreit gekommen, Rott war es, der durch alle Mittel sich Raum in allen Fächern zu schaffen suchte und, da der Tod ihn von Ludwig Devrient und bald von Rebenstein befreit hatte, nun gegen Lemm's Autorität rastlos ankämpfte. Und wirklich wurde Lemm endlich 1837 das Opfer seines hartnäckigen Stirnbietens gegen die Praktiken seines Gegners, er starb, weil er, eines Krankheitsanfalls nicht achtend, die Rolle des König Philipp spielte, auf welche Rott Jagd machte.

Dieser Streit der persönlichen Interessen schloß aber auch einen Principienstreit ein. Frau Crelinger sowohl als Lemm repräsentirten die alte Schule: Treue gegen die Natur, den dichterischen Stoff und die Harmonie des Totals; Charlotte v. Hagn sowohl als Rott vertraten den Glanz der modernen Virtuosität: den Sieg der Persönlichkeit, Effect um jeden Preis.

Der Moment war auffordernd genug, um irgend Etwas zu unternehmen, was — da die geordnete künstlerische Autorität so ohnmächtig geworden war — innerhalb der Kunstgenossenschaft wieder künstlerische Verständigung und Wiederaufrichtung des Gemeingeistes herbeiführen könnte.

Der Plan Eduard Devrient's: einen Schauspielerverein, nach dem Muster der unter den bildenden Künstlern bestehenden, zu stiften*), fand jetzt Anklang, die motivirte schriftliche Aufforderung**) veranlaßte den Zusammentritt Lemm's, Ed. Devrient's und Ludw. Schneider's und die Stiftung des Vereins am 17. Decbr. 1834, welcher sehr schnell auf 16 Mitglieder wuchs.

Man versammelte sich einmal in der Woche in den Nachmittagsstunden und dehnte die Thätigkeit des Vereins auf alles aus, was dem Schauspieler förderlich sein kann. Man las dramatische, dramaturgische und kunstgeschichtliche Schriften vor, zugleich zum Zweck der Berichtigung der Sprache und des Vortrages. Man unter-

*) S. IV. Bd. S. 42.

**) sie ist in Wolff's Theater-Almanach v. J. 1836 abgedruckt; ebenso die Statuten des Vereins und zweijährige Nachrichten.

suchte die Richtigkeit der Aussprache einzelner Laute und bemühte sich Feststellungen zu finden, welche den mündlichen Ausdruck der Schriftsprache von dem Einfluß der verschiedenen deutschen Mundarten befreite; also Regeln für eine richtige Aussprache, die der deutschen Sprache noch fehlen, anzubahnen. Man stellte rhetorische und mimische Uebungen an, veranlaßte mündliche und schriftliche Besprechungen über einzelne Momente der künstlerischen Thätigkeit, ertheilte freimüthige Beurtheilungen von Darstellungen einzelner Mitglieder, welche solche begehrten u. s. w. Da der älteste der Anwesenden die Zusammenkünfte leitete, so hatte Lemm fast immer den Vorsitz, Eduard Devrient und Ludwig Schneider waren Schriftführer. Die Vornahmen wurden in Protokollen, die gelieferten Arbeiten in Originalen bewahrt, am Abschluß eines jeden Jahres eine feierliche Sitzung gehalten, dazu die Künstlerinnen und Vorstände eingeladen, ihnen eine Uebersicht der Beschäftigung gegeben.

Daß ein Verein wie dieser schon 81 Jahre früher von Eckhof unter dem Titel einer deutschen Schauspieler-Akademie gestiftet worden war*), erfuhren die Berliner Schauspieler erst jetzt bei Gelegenheit kunsthistorischer Nachsuchungen**), ihre Verbindung erschien ihnen da-

*) II. Bd. S. 88 u. f.

**) Die Beschämung über die Unwissenheit in der Geschichte der Kunst, welche er ausübte, veranlaßte Eduard Devrient zu

durch nur geweihter und natürlicher und die lebendige Theilnahme des ersten Jahres unterdrückte die Besorgniß, daß dieser Schauspielerverein scheitern könne, wie der Eckhof'sche.

Er hielt sich länger, aber er scheiterte doch.

Die Spöttereien und Verdächtigungen der Nichtmitglieder fochten ihn anfangs nicht an; auch als im Beginn des zweiten Jahres übereilter Eifer, Empfindlichkeit und getäuschter Ehrgeiz im Schoße des Vereines ihn erschütterten, erhielt er sich seine Lebensfähigkeit. Erst im dritten Jahre lockerte sich die Verbindung. Gleichgiltigkeit und Unlust: sich zwei Stunden lang in der Woche über seinen Beruf gemeinsam zu verständigen, Empfindlichkeiten und eingeschlichene dienstliche Bedenklichkeit ließen ein Mitglied nach dem andern austreten.

Großen Antheil an dieser allmählichen Auflösung hatte das Verhalten der Vorstände. Wenngleich der Intendant sich dem Vereine hold zeigte, die ersten Jahressitzungen besuchte und die Thätigkeit des Vereins als förderlich für das Theater anerkannte, so hielten sich doch die Regisseure — mit oder ohne seine Veranlassung — von der Theilnahme am Verein zurück. Der Beamtengeist dominirte also selbst die mit dem Regieamt

---

den weiteren Studien, welche endlich diese Geschichte der deutschen Schauspielkunst erzeugten; dieselbe ist also als eine nachgereifte Frucht des Berliner Schauspielervereins zu betrachten.

betrauten Schauspieler und stellte sie außerhalb der rein künstlerischen Bestrebungen. Dies mußte bald empfunden werden. Die Verabredungen des Vereins: diese oder jene Dinge der künstlerischen Praxis gewissenhafter und ernster zu nehmen als bisher, waren stille Vorwürfe für den Schlendrian der Regie, bald äußerten die Regisseure Empfindlichkeit über die Bemühungen des Vereins: aus freier, innerer Bewegung der Genossenschaft an den künstlerischen Zuständen zu bessern; diese Empfindlichkeit wurde lauen und zaghaften Mitgliedern zum Signal sich zurückzuziehen und die Spötter und Feinde des Vereins gewannen Boden und Schutz.

Drei Mitglieder nur hielten zusammen, Rüthling, Eduard Devrient und Ludwig Schneider, und setzten noch zwei Jahre lang die Thätigkeit des Vereins fort, bis sie die Ueberzeugung gewannen, daß niemand sich wieder zu ihnen gesellte, der Zweck des Vereins also nicht zu verfolgen sei. So stellten sie ihre Zusammenkünfte im Decbr. 1839 ein. Daß diese fünfjährige Dauer des Schauspieler-Vereins nur auf einzelne Mitglieder einen Einfluß ausgeübt, war natürlich, aber unter den letzten drei Getreuen selbst sehen wir einen Abtrünnigen von dem Geiste, den der Verein zu pflegen suchte. Das war Ludwig Schneider, auf schauspielerischem Gebiete überhaupt eine merkwürdige Erscheinung. Er war ein Mensch von seltener Elasticität und Arbeitslust, der sieben Sprachen ohne Hilfe eines

Lehrers gelernt und in dieser siebenfachen Literatur bewandert war, vielerlei schriftstellerische Arbeiten mit vieler Fertigkeit lieferte, ein rastloser Sammler von Theatralien, ein Mensch, der die Kunst verstand: zu Allem Zeit zu finden. Für sein Schauspielerthum hatte er aus seinen Erfahrungen an den deutschen, französischen und englischen Bühnen sich eine Maxime gezogen, die er gegen alle Angriffe des Vereins aufrecht zu halten bemüht war.

Wie jeder Schauspieler — so argumentirte er — erst wahrhaft populär wird, wenn seine Eigenthümlichkeit zur Manier geworden ist, die sich frappant ankündigt, an der man ihn sofort von Andern unterscheidet, die man wo möglich nachahmen kann, so ist dies beim Komiker ganz besonders der Fall. Da er also später oder früher eine Manier haben werde und haben müsse, so könne er auch wohl von vorn herein damit anfangen. Er gab zu: seine breitspurige Berliner Weise, sein unnatürliches und lästiges Herausschrauben der Redeaccente könne vielen mißfallen, aber gerade das sei seine Manier, und wenn er nur unverrückt damit fortfahre, so werde das Publicum sich daran gewöhnen und es schließlich goutiren; er werde in dem Vortheil sein, daß das Publicum nie etwas Anderes von ihm erwarte, als woran er es gewöhnt habe, und seine Manier werde ihm immer wieder das bekannte Signal zu Lachen und Beifall sein.

Der Erfolg gab ihm Recht, Louis Schneider wurde eines der beliebtesten Bühnenmitglieder und wurde es ohne Hilfe von großen oder dankbaren Rollen. Die des Vielwissers von Kotzebue war die einzige große Rolle, die ihm gelungen war, weil ihre Durchführung maskenhaft ist. Das Publicum gewann er zuerst durch seine charakteristische Darstellung als Führer des Fischerchors in der „Stummen von Portici", dann that er einen Sprung auf den Gipfel seiner Beliebtheit durch die Rolle des reisenden Studenten, die er sich in seiner Weise aptirt hatte, und die in dieser Weise die Runde über alle Bühnen machte. So erhielt er sich in Nebenrollen, komischen Balletfiguren u. s. w. durch sehr präcise Sicherheit in seiner Manier und echt Berlinische Ironie, in vollem Beifall. Daß er im Grunde seine Fähigkeiten zum bloßen Tagesdienst der Unterhaltung herabsetzte, zeigte nebenher seine Beliebtheit als humoristischer Tafelredner bei allen Berliner Zweckessen, bewiesen die von ihm, nach dem Muster der spanischen Saynetes verfertigten „Genrebilder". Es waren dies anfangs kleine pantomimische Scenen, welche nationales Leben darstellten, lebende Bilder, die man schon längst der Schaulust des Publicums von der Bühne herab — dem ungeeignetsten Orte dafür — dargeboten hatte, und die sich nun bewegten. Bald bekamen sie eine kleine abgeschlossene Handlung, es wurden Worte, Gesänge, Tänze hinzugefügt. Der Hauptdarsteller, der

Autor, ließ sich in allen europäischen Sprachen vernehmen und das Publicum amüsirte sich, daß es doch einmal gar nichts von dem verstand, was auf der Bühne gesprochen wurde. Dazu hörte es Tänzerinnen sprechen, sah Schauspieler tanzen, der ganze Spaß dauerte 10 bis 15 Minuten, es war ein auf das geringste Maß reducirter theatralischer Zeitvertreib, ohne die Mühe: der Entwicklung einer durchgeführten Handlung zu folgen. Es war eine dramatische Confiture, die sich das Publicum bequem zwischen den Zähnen gefallen ließ, die ihm gar keine Verdauungssorgen machte — und so nisteten sich diese gedankenlosen Guckkastenbilder, in denen die Schauspielkunst zur untergeordnetsten Gaukelei mißbraucht wurde, unter der Protection der Generalintendanz ein.

Diese Genrebilder haben Drama und Bühne mehr herabgesetzt, als ihr Autor wohl vorausgesehen, und seinen Namen durch: „Die Heirath auf Helgoland" und „Kurmärker und Picarde" schlimmen Rufes im deutschen Repertoir hinterlassen.

Louis Schneider muß zu Charlotte von Hagn und Rott genannt werden, wenn die Uebertreibung und Manier in dieser Periode zur Rechenschaft gezogen wird.

Aber diese Lage der Dinge sollte eine noch frappantere und bedeutungsvollere Physiognomie erhalten, der moderne Realismus der deutschen Schauspielkunst sollte auf diesem so bereiteten Boden in seiner vollkommensten Ausbildung eingesetzt werden; Seydelmann trat im April 1838 zum Berliner Hoftheater.

Er hatte sich lange von Berlin vorsichtig zurückgehalten. Schon während der letzten Lebensjahre Ludwig Devrient's, dann wieder nach dessen Tode berufen, war er der Vergleichung mit des Meisters noch lebendigem Andenken ausgewichen. Erst 1835 nahm er ein Gastspiel an, das vom glänzendsten Erfolge war. Nicht nur das Publicum, und darin die Stimmführer des Geschmackes, auch die Kunstgenossenschaft, durch die Energie von Seydelmann's künstlerischer Individualität gewonnen, hatte ihn freudig aufgenommen. Ein zweites Gastspiel 1837 hatte seine Anstellung zum Abschluß gebracht.

Die nun folgenden letzten fünf Jahre von Seydelmann's Leben fordern nicht nur zu einer summarischen Betrachtung der Eigenthümlichkeit seiner Darstellungsweise auf, sondern diese selbst bezeichnet ein so entscheidendes und folgenwichtiges Entwicklungsmoment der modernen deutschen Schauspielkunst, daß die ausführlichste Erörterung hier geboten scheint.

Nichts war natürlicher, als daß Seydelmann's Spielweise gerade in Berlin an die Aehnlichkeit seiner

Richtung mit Iffland's — der das virtuosenhafte Effectspiel mit Glanz auf die Bahn gebracht hatte*), — erinnern mußte. Diese Aehnlichkeit lag aber mehr in den Intentionen, als in der Ausführung, weil die Anmuth und Eleganz, durch welche Iffland seine kleinen Künste annehmlich machte, dem neuen Meister gänzlich abgingen, der dagegen seine Effecte in greller, herber, oft schroffer Weise auftrug.

Iffland schmeichelte sich ein und gewann, Seydelmann imponirte und bezwang; er gewann seinen Anhang im männlichen Publicum, wie Emil Devrient im weiblichen.

Wie Iffland suchte Seydelmann gleich bei seinem ersten Erscheinen eine schlagende Wirkung hervorzubringen. Seine Maske sowohl, wie die ganze Anlage der Rolle war immer so scharf und bestimmt, ja so hart von Umrissen, daß über das, was er mit dem Charakter beabsichtigte, nach den ersten Secunden schon dem Zuschauer kein Zweifel mehr blieb. Da er dann mit einer eisernen Consequenz alle Details des weiteren Spieles in Uebereinstimmung mit der Anlage brachte, da er — hierin Iffland ganz unähnlich — niemals durch momentane Einfälle sein Publicum reizte: so führte er es auch nicht irre.

Zu den starken Farben, wodurch er sich des ersten

*) III. Bd. S. 294—300.

Eindrucks versicherte, gehörte ein scharfes Aufsetzen seines Redetons, meistens lauter als alle übrigen Mitspieler. Bei seiner rauhen Sprache, bei der Eigenheit die Vocale zu Zeiten nicht rein zu sprechen*), und beim s und z mit der Zunge anzustoßen, gehörte für den Hörer fast bei jeder Vorstellung eine neue Gewöhnung dazu, um der Rede ohne Mißbehagen zu folgen; dennoch gewann ihre Energie. Seydelmann mußte, wie Iffland, durch gewisse Manieren Abwechselung und Reiz in seine Sprache zu bringen suchen, dahin gehörte ein gewisses melancholisch gesungenes Abklingenlassen der Stimme, das neben den harten und rauhen Accenten, eine Art von Gefühlsausdruck hervorbrachte.

Die starke Färbung, welche Seydelmann seinem ersten Auftreten gab, die vielen charakteristischen Details, die er gleich anfangs in sein Spiel brachte, ließen ihm zur späteren Entfaltung und Steigerung der Rolle wenig mehr übrig, weshalb deren Anfang größere Wirkung als ihr Ende hervorbrachte. Dazu hatte er, wie Iffland, das Bestreben: das Publicum unablässig mit sich zu beschäftigen und von seinen Mitspielern abzulenken, und da er nun jede Wirkung stark aufsetzte, so daß es oft war, als schlüge er einen Keil hinter dieselbe, damit sie unverrückt fest stehe, so übersättigte

*) Er sagte z. B.: o Gatt! statt: o Gott!

und betäubte er nicht selten*). Offenbar hatten die großen Theater seine Wirkungsberechnung auf diese Spielweise hingewiesen**), auf diese starke Articulation der Rede, diese rollenden und geschleuderten Blicke, diese starke Muskelbewegung des Mienenspieles, das er durch sehr markirte Schminke unterstützte.

Mit dem Publicum sprach und spielte Seydelmann viel, wie Iffland es gethan; die Zuschauer zu ignoriren, wie andere große Künstler, wie Ludwig Devrient es gethan, sie gar zu brusquiren, wie Lemm, das konnte in Seydelmann's System nicht liegen. Das Publicum mußte erinnert werden, daß er seinetwegen spiele, auf seine Anerkennung rechne. Absichtlichkeit, herausfordernde Prätension mußte der vorherrschende Charakter seiner Spielweise werden, wie es der Hauptkunstgriff der ganzen modernen Virtuosenschule geworden ist, Prätension selbst bis zur Charlatanerie.

Dahin sind Züge zu rechnen wie der zweite Act-

---

*) Einer seiner Kasseler Kunstgenossen, Franz Hauser, machte ihm Vorwürfe über sein grelles Spiel, das die Totalwirkung störe, indem es seine Mitspieler in Schatten stelle. „Mögen sie alle spielen wie ich", antwortete er, „so wird sich das Gleichgewicht wieder herstellen." „Dann müßte", erwiderte der Andere, „die Darstellung aus einem Genuß zu einer Folter für den Zuschauer werden."

**) Er sagte: man brauche darin Mauerpinsel, um verständlich zu werden.

schluß der Rolle des Carlos in „Clavigo", da er dem abgehenden Freunde folgte, an der Thür stehen blieb, sie halb öffnete, ihm nachsah, sie langsam schloß, bedächtig vorschritt bis an die Lampen, das Publicum eine Weile ansah, diesem dann endlich mit dem Kopfe zunickend und mit der Hand zuwinkend, gedehnt und nachdrücklich sagte: „da macht wieder einmal jemand einen dummen Streich!"

Wenn Iffland zuweilen die Wahrheit des Charakters dem Verlangen zu gefallen und zu überraschen opferte*), so konnte man wenige Rollen aufzählen, in denen es Seydelmann vortheilhaft gefunden hätte, sich ganz an die Absicht des Dichters zu halten. Entweder durch Uebertreibung oder durch Abweichung von der natürlichen und gewohnten Auffassung suchte er zu überraschen und zu überwältigen. Und immer zielte sein Verfahren dabei auf den Zweck hin: seine Rolle imponirend den andern gegenüber zu stellen, damit der Rückschlag des Eindrucks von der Rolle auf die Persönlichkeit des Darstellers, niemals die Ueberlegenheit derselben in Zweifel bringen könne.

So verwischte er z. B. in seiner Darstellung des Shylock von vorn herein jeden Anschein des durch Glaubensdruck und Verachtung gedemüthigten Juden

*) III. Bd. S. 299.

und trat auf wie der Despot von Venedig, der alle Unbilden an den Christen zu züchtigen gekommen sei. Das rachebrütende Selbstgespräch, als Antonio erscheint, war schon ein Wuthausbruch gegen das Publicum; die behutsam umwundene Erinnerung: daß Antonio ihn angespieen und Hund genannt, war eine so wilde, strafende Anklage, daß — bei Antonio's Worten: „er könne leicht ihn wieder anspei'n, wieder Hund ihn nennen", man erwarten mußte, der Jude werde ihm an die Kehle fahren. Diese Entstellung des ganzen Verhältnisses Shylock's zum Drama selbst müßte sich natürlich im Verlauf der Handlung dergestalt steigern, daß in der Gerichtsscene der verachtete Jude, wie ein wildes Thier umherlaufend, die ganze Bühne beherrschte und Gerichtsdiener, Senat und Doge nur von ihm geduldet erschienen.

Während der Reden Antonio's und seiner Freunde überlas er den Schein, streichelte und küßte ihn unaufhörlich, streifte die Aermel auf und schwang das Messer, dann — weil bei Verschwendung der grellsten Farben das Wetzen des Messers an der Sohle nicht mehr genug war — fuhr er auch mit ausgestrecktem Arme in weitem Bogen mit dem Messer ratschend auf dem Fußboden hin. Es erschien bei dieser Darstellung als eine gänzliche Verzeichnung des Charakters von Seiten Shakespeare's, daß dieser Jude sich nicht eher das Messer in die eigene Brust stößt, als daß er so gedemüthigt und beraubt,

ja mit dem feigen Versprechen: Christ zu werden, still davongeht.

In der Darstellung des Marinelli unterdrückte Seydelmann alle Züge geschmeidiger Unterthänigkeit, und in den Momenten, wo der Prinz ihm demüthigend begegnet, rettete er den Anschein seiner Ueberlegenheit durch Miene und Benehmen eines Mannes, der sich mit finsterer Verschlossenheit bezwingt, und sich zu baldiger Vergeltung zusammennimmt. Allerdings führte er aber in der ganzen Rolle eine übergewichtige hofmännische Haltung und aristokratische Schonungslosigkeit und Tücke mit meisterhafter Sicherheit durch.

Als Alba im „Egmont" — eine seiner trefflichsten historisch treuen Masken — übertrieb er die, unter kalter Grandezza verborgene Feindseligkeit zu rauher, ingrimmiger Schroffheit. Er empfing Egmont schon mit wild geschleuderten Blicken, hob alle Anspielungen auf Sympathie der Statthalter mit der Volksbewegung, als niederschmetternde Bezüchtigungen hervor, so daß der unbedachtsame, sorglose Freimuth Egmont's völlig zur Thorheit wurde und sein Ausruf bei seiner Verhaftung: „war das die Meinung?" ihn förmlich kindisch erscheinen ließ; weil er schon nach seinem Empfange hätte wissen sollen, daß Alba's Meinung unfehlbar auf sein Verderben gerichtet war.

Dergleichen Uebertreibungen führten dann für die

Gesammtwirkung den zweiten Nachtheil herbei, daß der Mitspieler ebenfalls zu einem größeren Nachdruck seines Spieles, über die correcte Linie hinaus, genöthigt wurde, um nicht allzumatt neben Seydelmann zu erscheinen. Freilich schützte dieser seine vorhabenden Effecte dadurch, daß er auf den Proben den Mitspieler noch nichts davon ahnen ließ und so den Arglosen wenigstens bei der ersten Vorstellung widerstandslos machte.

Unter den Rollen, welche Immermann's Aeußerung: „daß Seydelmann nicht immer bringe, was der Dichter gewollt" rechtfertigen, ist sein Mephistopheles am meisten besprochen worden. Immermann sagt davon: „er machte einen erdigen, knarrenden Geist daraus; wo war der Marinelli der Hölle, den Goethe im Sinne hatte?" Seydelmann hatte diese Rolle in einem Briefe vertheidigt*), er bestand darauf, den Teufel der Volkssage zu spielen und Goethe's wunderbare Dichtung auf den derben Realismus des Köhlerglaubens zurückzuführen. Er sagt: „entsetzt sich nun eine zarte vornehme Natur, eingehüllt in die Spinnewebschleier der allersorgfältigsten Bildung davor, nun sie entsetze sich! Und verwundert sich der Dichter selbst, er verwundere sich doch nur über die Größe der eigenen Kraft, die ihm hier sinnlich entgegentritt. Wer den Teufel an die Wand malt, muß nicht zu Boden fallen, wenn ihm das Urbild entgegen-

*) Rötscher: Seydelmann's Leben 211 u. f.

grinst". Diese Aeußerungen zeigen vor Allem, daß Seydelmann über die Wirkung seines Mephistopheles sich vollkommen täuschte. Man entsetzte sich durchaus nicht davor, er machte nur den Eindruck des Widerlichen, Grotesken, ja Lächerlichen. Des Dichters Kraft und Größe konnte aus dieser Maske, die der Fratze des Puppenspieles nachgeahmt war, mit diesen Krallenhandschuhen, der krächzenden Sprache, dem Unkenton, den er beim Nachziehen des Pferdefußes von sich gab, dem Pusten, womit er Gretchens Zimmer mit schwüler, dumpfer Luft anfüllen wollte und aus all den kleinlichen Künsten mehr — unmöglich sinnlich entgegentreten. Sollte Goethe's Intention, die den Teufel als edlen Junker in ebenso vernichtender, als graziöser Ironie vorführt, ganz beseitigt und nur der widerlich kothige und zotige Teufel vom Blocksberge gezeigt werden, so hätte das grasse Realitätsprincip bis auf's Aeußerste verfolgt werden müssen: die Sprache hätte wirklich nervenerschütternd, das Aussehen in der That entsetzlich, das Pusten wirklich schwefelriechend sein müssen u. s. w., Seydelmann aber hatte an der Grenze der gewöhnlichsten Theatermittel Halt machen müssen und war dadurch in Widerspruch mit des Dichters wie mit seiner eigenen Intention gerathen.

Schwerlich wird Goethe's Mephistopheles jemals auf der Bühne überzeugendes, allgenügendes Leben gewinnen, an Seydelmann's Auffassungsweise deckte diese

Rolle die Grenze schonungslos auf, er mußte die Gestalt gewordene Ironie auf den Boden der greifbaren Materialität herabziehen, um sich ihrer zu bemächtigen.

Weniger grell als beim Mephisto, immerhin empfindlich und verwirrend war sein Abweichen von der Intention des Dichters an einer seiner berühmtesten schon vorhin erwähnten Rollen wahrzunehmen. Den Carlos in „Clavigo" gab er allerdings mit der größten Verstandesenergie, aber mit einem intriganten Rückhalte gegen Clavigo, nicht offen mit seiner Weltklugheit und egoistischen Rechthaberei den Freund bestürmend, sondern ihn vorsichtig umgarnend*). Er hatte sich dazu verschiedentliches Beiseitesprechen zurechtgelegt, wozu im Text die Absicht nicht zu finden ist. Anstatt im vierten Acte bei Clavigo's Geständniß mit voller Entrüstung auf ihn einzustürmen: „Hölle, Tod und Teufel! und Du willst sie heirathen?" blieb er bei Seite, die Faust auf den Tisch gestemmt, stehen, verbissen in sich hineinsprechend: „Hölle, Tod und Teufel!", dann

*) Goethe sagt im III. Bd. in Dichtung und Wahrheit über die Dichtung des Clavigo: „Wie ich dabei verfahren, ist bekannt genug. Der Bösewichter müde, die aus Rache, Haß und kleinlichen Absichten sich einer edlen Natur entgegensetzen und sie zu Grunde richten, wollte ich in Carlos den reinen Weltverstand mit wahrer Freundschaft gegen Leidenschaft, Neigung und äußere Bedrängniß wirken lassen, um auch einmal auf diese Weise eine Tragödie zu motiviren".

zu Clavigo tretend, kalt und höhnisch: „und Du willst sie heirathen?“ Ferner als Clavigo sagt, er wünsche sich einen Funken von Carlos' Muth und dieser ihm beruhigend und aufrichtend zuspricht: „er schläft in Dir und ich will blasen, daß er zur hellen Flamme schlägt“; sprach Seydelmann nur die ersten Worte tröstend zu Clavigo: „er schläft in Dir“, dann von ihm zur andern Seite gehend, für sich, wie einen satanischen Vorsatz: „und ich will blasen, daß er zur hellen Flamme schlägt“. Bei diesem Anschein von Clavigo's systematischer Verführung war es wiederum consequent, daß er am Schluß sich über des armen Opfers Leiche warf, mit kläglichen Ausrufungen: „Clavigo! mein Freund Clavigo!“ als wolle er durch diesen eingeschobenen Ausdruck der Reue die Verdammung des Verführens beim Publicum mildern, aber Goethe läßt den Carlos bis zum letzten Augenblicke rechthaberisch bleiben und bei dem Ausrufe: „Clavigo! Clavigo!“ mit dem Fuße stampfen. Auch das fließende Blut des Freundes macht ihn nicht andern Sinnes, er empfindet nur Zorn, daß Clavigo unvorsichtig es dahin hat kommen lassen.

Dem Antonio im „Tasso“ verlieh er — bei einem derben, rauhen, imponirenden Tone — die seltsame Würze einer verdächtigen Beziehung zur Gräfin Sanvitale; in der Scene des vierten Actes deutete er dies durch zärtliches Küssen und Streicheln ihrer Hand und

vielsagende, lüsterne Blicke an. Ein Verfahren, welches selbst sein Lobredner Rötscher tadeln mußte.

Der Rolle des Ossip in „Isidor und Olga", welche der Dichter im schwarzen französischen Kleide wollte gespielt haben, wie die vertraute Stellung des Vorlesers zum Fürsten es mit sich bringe, und welcher der erste Darsteller derselben, Ludwig Devrient, die russische Tracht hatte erkämpfen müssen, um eine leise nationale Färbung der Rolle zu erleichtern — den Ossip gab Seydelmann als gemeinen Bartrussen, mit jenem Wiegen des Oberkörpers, dem Schnippen mit den Fingern und Drehen auf dem Absatz, dem häufigen Sichniederwerfen und dem Küssen der Schuhe der Vornehmen, wie er dies alles an gemeinen Kosaken gesehen. Sobald man sich in diese, den Charakter und die Verhältnisse des Stückes entstellende Auffassung gefunden hatte, dann konnte die exacte Durchführung derselben ganz anziehend sein*).

Aus allen diesen Beispielen geht immer der Trieb

*) Ein erschütternder Moment, den Seydelmann erfunden hatte, verdient hier erwähnt zu werden: als Ossip die Erzählung von seiner Liebe zu Aximia mit den Worten schließt: „sie starb, da sie mein Kind gebären sollte; Gott sei Dank! sie nahm es mit ins Grab", bedeckte er die Augen mit den Händen und sang so mit halbleiser Stimme einige Takte, die den Eindruck eines russischen Kirchenliedes machten, bis er dann auffuhr und Fedor anschrie: „Warum lachst Du nicht?"

des Künstlers hervor: ungewöhnliche, frappante, überraschende Züge zu zeigen, also an seine Einbildungskraft und an sein Gestaltungsvermögen die stärksten Ansprüche zu machen, gewiß also war es ein Mißverstehen seiner Erfindungsweise, das seine Gegner ihn einen bloßen Verstandeskünstler und Rechenmeister nennen ließ.

So mannichfaltige Gestalten, wie die durchaus tadellose des Ludwig XI., dann des wüsten Verbrechers Brandon in „Eugen Aram", des gutherzigen Polterers, des gemüthlichen Essighändlers, des Kochs Vatel, des chiragrischen Advocaten Wellenberger, des französisch-salbungsvollen Abbé de l'Épée, des Cromwell, Alba, Ossip und vieler Andrer — vermag niemand herauszurechnen, sie müssen in der Fantasie lebendig aufgegangen sein. Man würde dies allgemeiner zugestanden haben, wenn die Durchführung der Rollen nicht in jedem Momente auf die Effectberechnung aufmerksam gemacht hätte.

Außerordentlich war jedenfalls an Seydelmann, daß er von früheren Meistern fast nichts entlehnt hatte, daß seine Manier ganz die seinige war*).

Es konnte nicht ausbleiben, daß bei seinem Berliner Wirken ihm unablässig Ludwig Devrient vergleichend gegenübergestellt wurde. Die vornehmsten Unterscheidungen zwischen Beiden traten bedeutungsvoll hervor.

---

*) Nur an Pauli erinnerte er bisweilen.

Seydelmann's Darstellungen erregten Bewunderung bei dem Reichthum merkwürdiger Züge und der Sicherheit ihrer Combination, bei einer Fülle frappanter Momente, die zu Nachdenken und Erörterung aufforderten; über keinen Schauspieler ist wohl so viel gestritten worden, als über ihn. Bei Ludwig Devrient's Spiel fiel Niemandem ein: einzelne Momente hervorzuheben *), man erlebte einfach den dargestellten Charakter an dem Künstler, nahm dessen Mache gar nicht wahr, wurde nur von seinen Lebensoffenbarungen getragen.

Denn seine Auffassung tauchte in die Tiefe, sowohl der Idee des Stückes und des inneren Zusammenhanges seiner Gestalten, als der Natur seiner Rolle; diese Vertiefung machte ihn poetisch und seine Darstellung zu einer inneren Nothwendigkeit. Seydelmann dagegen führte weder in die Tiefen des Gedichtes noch der menschlichen Natur, ihm war es um die frappante Erscheinung Beider zu thun, er wucherte mit der Anziehungskraft ihrer Oberfläche; sein praktischer Realismus machte ihn daher prosaisch.

Ludwig Devrient's Darstellungsweise war zuweilen überspannt, aber er war naiv dabei, Seydelmann übertrieb mit Bewußtsein.

---

*) Darum findet man in allen Beurtheilungen seines Spieles — wie dies bei dem von Schröder der Fall — so wenig einzelne Züge, die dem Nachlebenden ein Bild seiner Spielweise geben.

Ludwig Devrient begegnete es oft, einen unbedeutenden Dichter durch frappante Charakteristik selbstschöpferisch zu überflügeln, damit brachte er aber absichtslos nur *mehr*, als der Dichter vermochte: niemals aber *Anderes*, und er erhob durch sein Spiel das ganze Ensemble. Seydelmann aber wich wohlbewußt von dem Dichter ab, selbst von dem bedeutendsten, sein Ueberflügeln war speculirende Isolirung, die das Ensemble verwirrte und sprengte.

Sein Mangel an Vertiefung machte den Ausdruck der Innerlichkeit, der Innigkeit vermissen; Wirkungen wie Ludwig Devrient z. B. in zwei an Charakter so verschiedenen Auftritten: da ein Vater seine Tochter erkennt — als Lear und als armer Poet — erreichte, vermochte Seydelmann nicht hervorzubringen. Seine Darstellung ähnlicher Affecte ließ nichts aus, was man an gerührten, erschütterten oder erhobenen Menschen wahrnimmt, er hatte so zu sagen die Geberde der Seelenbewegung studirt, durch reiche Darlegung davon zog er auch den Zuschauer lebhaft an, erregte vielleicht Bewunderung, aber Sympathie, Rührung, Erschütterung brachte er nicht hervor. Auch der Ausdruck des Edlen, Erhabnen, Idealen gelang ihm nicht; was bei ihm gefühlvoll, erhaben, begeistert sein sollte, machte immer den Eindruck des Heuchlerischen und führte dadurch über den darzustellenden Charakter irre.

An äußerer Haltung und Repräsentation ließ er

Ludwig Devrient weit hinter sich und dennoch war er ihm darin ähnlich, daß Charaktere von der frappantesten Lebensäußerung ihm am besten gelangen. Er selbst schreibt: „ich habe einen wahren Appetit die Nachtseite unsrer lieben Natur in's Licht zu führen; meine Rollen müssen stark den Teufel im Leib haben oder den blanken Humor". Aber wenn Ludwig Devrient bei der Vertiefung in seinen Kunstgegenstand ganz in die Darstellung aufging, so erschien Seydelmann niemals in sein eignes Spiel versenkt; seine subjective Persönlichkeit überragte stets seine objective Schöpfung. Es war als stehe sein Geist abseits der Rolle als Vorzeiger derselben und mache den Zuschauer, durch die Hervorhebung der Effecte, auf die Merkwürdigkeit der Arbeit aufmerksam.

Die Vergleichung mit seinem großen Zeitgenossen und Vorgänger ist ihm stets ein Dorn im Wege gewesen. In seinen Briefen ist die erbitterte Verfolgung der Bezeichnungen: Genie und Genialität, dagegen sein unabläßiges Hervorheben des Verdienstes von Fleiß und Willensstärke sehr auffallend. Für seine künstlerische Individualität ist der seltsame Wahlspruch, den er unter sein Bildniß schrieb, sehr bezeichnend: „Alles Schöne ist schwer". Ihm wurde das Schöne schwer; an allen seinen Werken klebte der Schweiß der Arbeit und er wollte ihn anerkannt und belohnt wissen.

Es lag nahe, daß seine stete Sorge: von Mit- und

Nachwelt anerkannt zu werden, ihn auch dahin trieb, sich des Nachdrucks zu versichern, den die Presse seinen Erfolgen geben konnte. Man ersieht aus seinen bis jetzt publicirten Briefen, wie empfindlich er gegen Vernachlässigungen und Angriffe der Journalistik war, wie eifrig er ihre Förderung zu gewinnen suchte; und die Zeugen seines Lebens wissen, wie er in dieser Beziehung Manches that, was mit vielen seiner stolzen Aeußerungen sehr in Widerspruch stand.

Seine Gegner haben auf diesen Umstand oft genug die Behauptung gestellt: sein ganzer Ruf sei ein blos künstlich gemachter. Auch diese Behauptung war eine Thorheit. Daß Seydelmann's leise gewinnende und geduldige Geschicklichkeit, mit welcher er ausgezeichnete Federn für sich in Bewegung zu setzen verstand, ihm genützt hat, ist zweifellos, aber die Presse allein macht niemand berühmt, und für Seydelmann war sie nur eines der vielen Mittel, die er in der zertrümmerten Kunstwelt vorfand, um sich einen Tempel daraus zu bauen. Er hat kein Steinchen, nicht das kleinste, verworfen, das ihm dazu dienen konnte, wie sollte er den mächtigen Stein des Journalismus, der ihm, wie allen Strebenden im Wege lag, nicht sorgfältig in Betracht ziehen?

Der Lebensnerv von Seydelmann's künstlerischer Erscheinung war seine Willenskraft, deren Unverwüstlichkeit vielleicht die von Schröder übertraf. Sie war

es, die seine Stellung in der Theaterwelt ertrotzte, ihm Alles unterwarf, von seiner eignen mangelhaften Begabung an, bis zu den zerrütteten Zuständen, die er vorfand, die ihn Alles benutzen lehrte, Gutes und Schlimmes, und ihm endlich jene dämonische Anziehungskraft verlieh, die bei manchen berühmten Menschen — besonders bei solchen, die mit der Persönlichkeit wirken — durch die äußerste Anspannung der Seelenkräfte ebenso erzeugt zu werden scheint, wie die zwingende Gewalt des thierischen Magnetismus durch die Spannung der Muskel- und Nervenkraft.

Daß der Eintritt eines so merkwürdigen Mannes die verschiedenartigste Bewegung am Berliner Theater hervorbringen mußte, liegt in der Natur der Dinge. Die nächste Wirkung war eine vortheilhafte, überaus belebende. Ein neuer Antrieb kam in die Darstellungen, das ältere Repertoir gewann neues Interesse, neuere Dichter, Raupach zunächst, suchten in raschen Productionen von der neuen Kunstgröße, der neuen Bewegung Vortheil zu ziehen. Die redlich strebenden Talente des Personales, vom bisherigen Schlendrian resignirt, spannten die Kräfte wieder freudiger an. Bald aber wurde der Wetteifer zu überreizter Begierde: es Seydelmann in den Wirkungen seines Spieles gleichzuthun. Die schon vorhandene virtuose Richtung steigerte sich durch Seydelmann's Beispiel außerordentlich. Jeder jagte nach Effecten, bald stob die Darstellung in den

verschiedensten Richtungen und Verfahrungsweisen auseinander. Die zur alten Schule sich bekennenden Talente, so guten Willen sie auch hatten nach Shakespeare's Regel: „niemals die Bescheidenheit der Natur zu überschreiten", wurden doch mit fortgerissen, weil sie fühlten: daß ihre einfache Darstellungsweise jetzt matt erscheinen mußte, sie auch wohl den Vorwurf hörten: ihre Correctheit sei trocken und leblos, man sähe, daß sie sich keine Mühe gäben*). So schnell war das Publicum für das Absichtliche und stark Aufgetragene in der Darstellungsweise gewonnen**).

Dieser Wetteifer um Effect wurde auch durch persönliche Nebenbuhlerschaft gesteigert, in welche Rott und Seydelmann sehr bald eintraten, weil es Beider Art war: keine Capacität neben sich zu ertragen; und das geschah grade zu der Zeit, als der Kampf zwischen den beiden weiblichen Häusern am lohesten entbrannte. Den Frieden zu bringen war Seydelmann nicht gemacht.

*) Die würdige Wolff bekannte es in ihrer humoristischen Weise rund heraus: „Kinder, ich übertreibe jetzt auch, ich weiß es und ich ärgere mich darüber, ich finde es abscheulich, aber ich kann mir nicht helfen. Wenn ich draußen stehe und sie hantieren Alle so um mich herum, da hat mich der Teufel gleich im Nacken, daß ich's ihnen wett machen möchte".

**) Und so schnell wirkte das auf Alle, welche den Kunstmarkt der Gastspiele bezogen, daß der gefeiertste Künstler dieser Zeit erklärte: „Seitdem Seydelmann im Effect so weit gegangen ist, kann man nicht mehr darin zurückbleiben".

Wie alle Hypochonder — besonders in dem erregten Schauspielerstande — hat er sich stets darin gefallen: die Welt voll Feindseligkeit, Intrigue und Heuchelei gegen ihn im Felde zu sehen. Gereizt und trotzig, wie er war, meinte er mit gleichen Waffen begegnen zu müssen; aber wer weiß es nicht: daß stete Streitfertigkeit auch streitsüchtig macht, und daß erprobte Waffen zum Gebrauch verführen.

Wie nun die Hoffnung derer eitel war, welche in Seydelmann einen sammelnden Mittelpunkt für die Thätigkeit der Bessergesinnten sahen — denn auch in die Regie einzutreten hatte er keine Neigung, wohl auch keine Kraft mehr —, so geschah es, daß er auch in Berlin sehr bald in dieselbe Isolirung gerieth, in der er — trotz aller seiner Klagen und Beschwerden darüber — überall einen entschädigenden Reiz gefunden hatte. Am Behagen hatte er eben kein Behagen, ihm ließ die Ruh am mindesten Ruh. Nimmt man dazu, daß er auch in seiner Häuslichkeit Frieden und Freude nicht zu gewinnen verstand, dann seine von leidenschaftlicher Anstrengung früh erschütterte Gesundheit, seine Unbefriedigung an seinem Stande und an den Wirkungen des Kraftaufwandes, den er daran setzte, so wird es sehr begreiflich, daß sein Leben sich frühzeitig verzehrte.

Schon im dritten Jahre seines Berliner Wirkens wankte seine Kraft. Im Jahre 1841 erkrankte er schwer auf seiner Badereise, raffte sich aber noch einmal

gewaltsam auf. Er hatte sich noch Aufgaben gestellt, deren Lösung wichtig gewesen wäre für die Kunst, wichtig für seinen Ruhm. Er wollte den Wallenstein spielen, ein Unternehmen, dessen Gelingen nur die Verwöhnung an die übliche declamatorische Spielweise bestreiten konnte. Hier führte sein Bemühen: durch ungewohnte Auffassung zu frappiren, ihn zu der echtesten Treue gegen des Dichters innerste Absichten; wie dies schon bei seiner Darstellung des Königs Philipp II. geschehen war, den er der üblichen Heldenmanier entrückt hatte*). Ferner wollte er zwei, schon früher von ihm gespielte Rollen: Jago und Richard III. aus seiner jetzigen Reife völlig neu erschaffen und seine mit der ersten Rolle bereits vorgerückten Studien ließen er-

*) Er schreibt während des Studiums: „Der Wallenstein hilft jetzt das Leid meiner Tage beschwichtigen. Ich verkrieche mich ordentlich in das reiche — reiche Geschenk unsers gottbegabten Sängers. Wenn mich nicht jede Hoffnung trügt, so werde ich — wenigstens ein Anderer sein, als Alle; ein ungewohnter, ob deshalb ein gern gesehener? Wollen warten. Himmel! über welch' einen allgemeinen Leisten spannt man auch diesen Wallenstein! Gestreckt, gereckt, von Kopf zu Fuß belebert, das Automatenmaul voll schöner Worte, im Paradeschritt herausgestoßen, ohne Blut und ohne Hirn; das heißt man Wallenstein. Und ich, Schwachgeborener, will stromauf zu schwimmen wagen? Ja! Voll Muth dem Schlendrian zum Trotz, vielleicht auch zum Gelächter?! — Thut nichts! Mein Bundesgenosse ist der Dichter selbst".

warten, daß beide Rollen seine künstlerische Individualität im vollendeten Glanze würden gezeigt haben.

Den Jago hatte er in Stuttgart einmal gespielt, ohne das Räthsel des Charakters gelöst zu haben, dies war ihm nun, in der angelegentlichen Beschäftigung damit, im letzten Lebensjahre vollständig gelungen. Bei dieser Rolle hatten seine Combinationen der Wirkungen ihn auf den tiefsten Kern des Charakters stoßen und denselben mit seiner eigenen Persönlichkeit völlig verschmelzen lassen.

Die Leseprobe des „Othello", welche nach einem abermals bestandenen Krankheitsanfalle, am 6. Decbr. 1842 stattfand, gab ihm Anlaß die Rolle des Jago mit einer so intensiven Lebendigkeit vorzutragen, als ahne er, daß dies das letzte Zeugniß seiner Schöpfungskraft sein solle; aber es darf auch eine wirkliche Offenbarung des Jagocharakters genannt werden, die allem Zweifel und allem Streit über ihn auf einmal ein Ende machte.

Dieser vernichtende Ingrimm gegen Jeden, der ihm in den Weg tritt, oder von dem er nur annehmen darf: daß er ihm in den Weg treten könne, dieser Fanatismus der Bosheit, die Berauschung in der Intrigue, diese Schwelgerei im Cynismus bei der breiten Stirn rauher Ehrlichkeit, der frechsten Prätension hingebender Treuherzigkeit, diese kühnste Vermischung erschien in Seydelmanns dramatischem Vortrage vollkommen incarnirt, ein überzeugend lebendiger Mensch, und man begriff nicht

mehr, daß der Charakter des Jago jemals habe willkürlich und unnatürlich genannt werden können.

In dieser Rolle hätte Seydelmann auf seinem Wege dasselbe Ziel erreicht, wohin Ludwig Devrient durch intuitive Anschauung gelangte (z. B. in Franz Moor). Hier hätte er nicht nur frappante Lebensäußerungen gezeigt, er hätte die ganze Tiefe eines räthselhaften Charakters enthüllt, den Abgrund der Menschennatur aufgedeckt. Als Jago wäre Seydelmann poetisch gewesen.

Kein Zweifel, daß die nahe liegende Gestalt Richard's III. ihm ebenso gelungen wäre.

Die Aussicht auf solche Schöpfungen widerlegt die vielfach ausgesprochene Meinung: Seydelmann sei für seinen Ruf zur rechten Zeit gestorben. Mochte immerhin das Publicum anfangen ihm gegenüber gesättigt und kritisch zu werden — für wen hätte wohl der Enthusiasmus der Berliner ausgehalten! — wäre ihm nur noch gegönnt gewesen mit den von ihm vorbereiteten Rollen hervorzutreten, sie würden seinem Ruhme neue Schwingen eingesetzt haben. Er selbst hatte das Bewußtsein davon, denn der Stoßseufzer aller seiner letzten Briefe war: „nur den Jago möchte ich noch spielen", und er starb, die Rolle auf den Lippen.

Aber nicht nur, daß ihm so nicht gegönnt war, das Beste seines schauspielerischen Vermögens zu leisten, ist zu beklagen, sondern eben so sehr: daß ihm nicht gegönnt war seine künstlerische Einsicht, die Energie seines

überragenden Geistes und seiner Gestaltungskraft, der Kunst in umfassenderer Weise, durch Leitung eines der ersten Theater, gedeihlich zu machen.

Schon lange war unter den Schauspielern keine so souveraine Natur hervorgetreten. Daß man gegen den Gedanken seiner Leitung immer — mit Hinblick auf seine Stuttgarter Regie — geltend machte: seinem Charakter mangle die Leidenschaftslosigkeit, Unparteilichkeit, die selbstverläugnende Hingebung an das Ganze, welche zu solchem Amte erforderlich sei, war ein zu oberflächlich gefaßter Einwand.

Die ungenügende Machtvollkommenheit seiner Stuttgarter Regie mußte auch ungenügende Resultate hervorbringen. Hätte er dort eine, mit vollständiger Competenz ausgerüstete, künstlerische Direction führen dürfen, sein Charakter würde sich wohl anders entwickelt haben.

Was wäre aus dem großen Schröder geworden, wenn er nicht schon im siebenundzwanzigsten Jahre an die Spitze der bedeutendsten Kunstgenossenschaft seiner Zeit gestellt worden wäre? Er war ehrgeizig, herrschsüchtig, eingenommen von sich selbst, rechthaberisch und neidisch wie jemals ein Mensch, aber in die Verantwortung für ein großes Ganzes gesetzt, kam er an seinen Zwecken zu sich selbst und zum rechten Maße. Und wie unerträglich und widerwärtig benahm er sich sogleich wieder in Wien, wo er sich fremdem Zwange fügen

sollte; aber wie veredelte ihn wieder seine zweite Direction!

Wohin würde Iffland gerathen sein in seiner Eitelkeit und Beifallssucht, wenn seine Pflichten als Bühnenleiter ihn nicht gezügelt und ihm geboten hätten: sein Thun nicht in allzugrellen Widerspruch mit seinen Lehren zu setzen?!

Die Aufgabe des Führers und Lehrers bringt des Begabten Fähigkeiten auf's Höchste aus und veredelt seinen Charakter.

Würde dasselbe nicht auch Seydelmann geschehen sein? Seine schriftlichen Aussprüche — also der Ausdruck seiner besseren Ueberzeugung — waren immer weise und edel; wenn wir sein Thun denselben widersprechend finden, war es, weil der Dämon der Selbstsucht ihn trieb. Hätte sein Ehrgeiz auf den Ruhm eines großen Ganzen gerichtet sein können, hätte er sein Selbst zu einer Gesammtheit erweitern dürfen, er würde diese zu erheben vielleicht eben die leidenschaftliche Triebkraft daran gesetzt haben, die er — nur auf sich angewiesen — auch nur an seine eigene Erhebung wendete.

Daß in Seydelmann wirklich der deutschen Bühne ein Director verloren ging, der wesentliche und schöpferische Eigenschaften für die Leitung besaß, der gerade in dieser Zeit, wo der Unfug hochaufgeschossen war, als ein Schnitter ohne Beispiel aufgeräumt haben würde,

darüber belehrt der erste Blick auf seinen Briefwechsel jeden, der diese Ueberzeugung aus seinem lebendigen Umgange nicht schöpfen konnte.

Und so starb er am 17. März 1843, nachdem er zwei Jahre lang, den Tod vor Augen, die ungelösten Aufgaben seines Lebens sich hatte umstehen sehen, wie er sagte: „das Herz voll des schmerzlichsten Jammers über das verfehlte Leben, das nutzlose Mühen eines Schauspielers". Der moderne Kunstzustand war in ihm persönlich geworden, die Krankheitsresultate seiner Zeit waren die Makel und die Wundenmale seiner Individualität geworden, die Heilkraft, die er besaß, kam weder Andern, noch ihm selbst zu gute; er starb wie ein Arzt, von der Pest ergriffen, gegen die er das Arcanum in der Tasche hat, und durch den nun das Uebel mit um so größerer Intensität um sich greifen sollte.

Das wahre Bild von Seydelmanns bedeutender und denkwürdiger Persönlichkeit haben seine Lobredner fast mehr beeinträchtigt*), als seine Feinde; eine Folge der ängstlichen Bemühungen, die er selbst um seinen Nachruhm getragen. Die Kunstgeschichte gewinnt nichts dabei, wenn auf eines hervorragenden Meisters Ehrenscheitel alle edlen Qualitäten gehäuft werden; die unterscheidenden Eigenthümlichkeiten werden darunter vergraben und die üble Nachrede gewinnt an Credit, was die Lobpreisung durch ihr Uebermaß einbüßt.

*) Dies trifft auch Rötschers Darstellung.

Seydelmanns Vergleichung mit Ludwig Devrient und Beider Einfluß auf ihre Kunst drängt sich beim Rückblick immer wieder auf. Seydelmann, um ein Decennium später geboren, betrat um ungefähr ebenso viel Zeit später die Bühne, und zwar dieselbe in Breslau, als Ludwig Devrient, auf dem Gipfel seiner Meisterschaft, sie kaum verlassen hatte. Er wurde Erbe seiner Stellung in Berlin und starb ihm, wieder ungefähr ein Decennium später, nach; und wie dieser im noch nicht vollendeten fünfzigsten Jahre.

So gingen diese beiden Sterne einer gegensätzlichen Kunstrichtung nahe hinter einander her und beide gingen trübe und in Nebel gehüllt unter.

Aber Ludwig Devrients Stern sollte sich schnell hell und immer heller wieder heben. Das überspannte Kind, das mit seinem Willen im Leben niemand wehe gethan als sich selbst, der an seine Kunst ganz hingegebene Bringer so erschütternder und entzückender Naturoffenbarungen, hat einen von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wachsenden Ruhm, einen Verklärungsglanz gewonnen, wie noch kaum der Ruf irgend eines andern Schauspielers. Es geht eine geheimnißvolle, instinctartige Erkenntniß durch die Nation, daß der Meister Ludwig sich verzehrt habe ihr zu Genuß und zu Gewinn.

Seydelmanns Stern aber, des Mannes, der zum Herrschen geboren, der in dem Kampfe seine Bestimmung durchzusetzen, die Zähne ausgebissen hatte, wovon so

Mancher ihm die Spuren nachtrug und worüber er sich mit dem bedenklichen Ausspruche tröstete: „ich habe niemand ohne sein Verschulden weh gethan", — dieser Stern taucht nur von Zeit zu Zeit in flirrendem Schein am Kunsthimmel für den Suchenden auf, ein Feuerzeichen für die ruhmsüchtigen Schiffer auf dem wilden Meere der Oeffentlichkeit. Die Bewunderung, die Seydelmanns Zeitgenossen ihren Nachkommen übertragen haben, macht es diesen verständlich: er habe vor Allem sich selbst gewollt; Dank sei ihm die Nation nicht schuldig.

Ludwig Devrient bleibt seinen Kunstgenossen ein dauerndes Muster reiner Hingebung an die Kunst Menschen darzustellen; Seydelmann ein verführerisches Beispiel: durch diese Kunst der eigenen Persönlichkeit Triumphe zu bereiten.

Es gehörte zu den Vorgängen, welche Seydelmanns letztes Lebensjahr noch trübten: daß eine Veränderung in der Berliner Intendanz eintrat, von welcher er sagte: daß mit ihr der letzte Vorzug zu Grunde gehen werde, den die Hofintendanz der Bühne gewährt habe: der Anstand, die freigebige Noblesse. Der Graf von Redern mußte dem Herrn von Küstner Platz machen, den der Hausminister Fürst von Wittgenstein, — der alte

Protector des Director Cerf — von München herbeigezogen hatte, um das Theater wohlfeiler und dem Königlichen Haushalte weniger lästig zu machen.

Diese neue Verwaltung, welche im Juni 1842 begann, führte am Berliner Hoftheater eine bisher unbekannte Erscheinung herauf und legte in ihrer neunjährigen Dauer auf das nackteste dar, wohin das bureaukratische Experiment: die Kunst durch andere Mittel, als die des künstlerischen Geistes lenken zu wollen, führen muß; und diese Resultate traten um so unverhüllter hervor, als kein Adel der Persönlichkeit, keine Anmuth der Formen, kein Abscheu vor den letzten Consequenzen eines falschen Principes die einschlagenden Maßregeln milderte.

Herr von Küstner äußerte bei seinem Amtsantritt: „Ich weiß sehr wohl, daß ich einen Augiasstall zu säubern finde", aber er ahmte dem Herkules dabei nicht nach, der einen reinen Quell hindurch leitete, welcher allmälig allen Unrath abführte, sondern er meinte: Unrath durch Unrath verdrängen zu können. Er erkannte die Theaterteufel, die er bannen sollte, aber er glaubte sie durch andere Teufel austreiben zu können.

Dem politischen Kunstgriffe: durch Spaltung zu herrschen, gab er erweiterte Anwendung; anstatt durch moralisches Ansehen und Festigkeit Bevorzugungen abzustellen, suchte er sie durch entgegenstehende noch größere

zu paralysiren, die angesehenen Talente zu entfernen, oder durch Rivalitätsanstellungen hinabzudrücken.

Die zwietrachtbringende Maßregel des Alternirens wurde eingeführt; daß das Zusammenspiel der betreffenden Stücke fühlbar leiden mußte, konnte nicht in Betracht kommen, ja dem conservativen Verfahren aller anerkannten Bühnenlenker entgegen, wurde sogar der Wechsel im Personal *gesucht*, und Herr von Küstner bekannte offen: wenn es nach ihm ginge, müßte in jedem Jahre das Personal neu sein.

Der Journalistik und Claque huldigte er förmlich, seine ersten Besuche in Berlin galten den Kritikern; während der Theatervorstellungen saßen die Referenten der beiden gelesensten Zeitungen in seiner Loge, vor Aller Augen ihm zur Rechten und zur Linken, während sein allgemein gekannter Bedienter im Parterre die Claque leitete. Denn Herr von Küstner hielt mit dem Ausspruche nicht zurück: daß der ein schlechter Intendant sei, der nicht das Schicksal eines Stückes, wie eines Darstellers in der Hand habe. Er respectirte sogar an den Künstlern diese Verfälschung des öffentlichen Urtheils. Einen hohen Gehalt, den er einem Neuengagirten zugestand, rechtfertigte er mit der Aeußerung: er wisse sehr wohl, daß des Künstlers Ruf durch die Journale, zum Theil durch seine eigne Feder, gemacht sei, aber er habe diesen Ruf nun einmal, folglich müsse man ihn auch bezahlen.

Welche Wirkung die unverhohlene Corruption von oben herab auf die Kunstgenossenschaft haben mußte, ist klar genug und nirgend hat die Hofintendanz wohl eine so tiefe Verachtung vom Theaterpersonal erfahren, als unter Herrn von Küstner. Daß eine solche Persönlichkeit bei Hofe nur mißliebig sein konnte, hatte sich sehr bald gezeigt*), aber die Rücksicht auf den alten Hausminister Fürsten von Wittgenstein, die Scheu des Königs selbst diesen falschen Schritt so bald thatsächlich einzugestehen, hielt die Dienstenthebung, die man von einer Frist zur andern allgemein erwartete, immer und immer wieder zurück.

Durch den Erlaß neuer Theatergesetze beabsichtigte Herr von Küstner nun Ordnung und Respect herzustellen. Sie fielen so aus, daß Ifflands Wort**) vollständig dafür paßte: sie schienen mehr für Handwerksbursche als für Künstler entworfen, und erregten nicht nur bei dem Personal, sondern auch im Publicum, und selbst bei der Presse, die größte Indignation. Sie waren mit kleinlicher Chikane und entwürdigender Ausführlichkeit, die sogar ins Lächerliche umschlug, verfaßt und erreichten keinesfalls ihren Abschreckungszweck. So hielt Herr von Küstner es selbst für nöthig von den Mitgliedern sich Reverse ausstellen zu lassen, daß sie

*) Alex. v. Humboldt nannte ihn „eine Lampenputzerseele".
**) III. Bd. S. 51.

sich wirklich den gesetzlichen Strafen unterwerfen wollten, wenn sie den ertheilten Urlaub überschreiten würden. Diese Ohnmachtszeugnisse, seinen drakonischen Gesetzen ausgestellt, schlossen natürlich beim Zuspäteintreffen die selten fruchtlose Anrufung der königlichen Gnade nicht aus; indessen war der Generalintendant doch befriedigt: mit rühriger Umständlichkeit immer neue Administrationsmaßregeln aus dem Bureau erlassen zu haben. Diesem Centralpunkte der Theaterleitung wurde nun auch, dem Personal, wie den Räumen und der imponirenden Verfassung nach, eine immer größere Ausdehnung und Wichtigkeit gegeben. Graf Redern hatte mit bescheidenen Räumen und dem seit Brühl's Einrichtung unvermehrten Personal sich begnügt, jetzt zählte man ohne die Cassenbeamten, zwei Hofräthe, einen Kanzlei- und einen Rechnungsrath, einen geheimen expedirenden Secretär und vier Schreiber.

Sehr bedeutende Veränderung erfuhr das Kunstpersonal, wobei Küstner's Begünstigung des Wechsels und sein, schon in München erwiesener Hang großen Einfluß äußerte: das unbequeme Ansehn der älteren Talente zu beseitigen und sich abhängige Umgebungen durch neue Engagements zu machen. Nachdem Seydelmann gestorben, beförderte er Eduard Devrient's Entlassung, welche dieser, um einen Ruf nach Dresden anzunehmen, 1844 beharrlich erbat, da er nach fünf und zwanzig Dienstjahren, jetzt alle Hoffnung aufgegeben

hatte, am Berliner Hoftheater gedeihliche Kunstzustände zu erleben.

In demselben Jahre benutzte Küstner den ersten sich bietenden Anlaß, um die Pensionirung von Amalie Wolff herbeizuführen*), und da schon 1842 Frau Schröck in Ruhestand versetzt worden, erlitt das ältere weibliche Rollenfach eine unersetzliche Einbuße an Würde, Feinheit und anmuthigem Humor. Die für sie eintretende Frau Birch-Pfeiffer machte in ihrem derben Ton und ihrem grellen Spiel diesen Verlust nur fühlbarer.

Bertha Stich trat 1844, Charlotte von Hagn 46 aus, Beide um sich zu verheirathen, und die Bühne aufzugeben. Dagegen traten ein: 1844 Hendrichs, der am Frankfurter und Hamburger Stadttheater sich Ruf erworben, ein schöner Mann mit schöner Stimme, ein edles, aber kühles und nicht geistvolles Talent. Ebenso Hoppe, ein maßvoller Charakterschauspieler aus Immermann's und Schmidt's Schule, der zu frühem Tode bestimmt war; endlich 1845 Döring, der, seit er drei Jahre früher Stuttgart verlassen, auf einer ausgedehnten Gastspielreise die dabei unausbleibliche Veränderung seiner Spielweise ebenfalls erfahren, und für die Steigerung seines Beifalls und Rufes viel

*) Nach einigen Jahren erblindete sie, wurde noch glücklich operirt, starb aber bald danach 1851.

an natürlichem Maß und künstlerischem Werth seiner Darstellungen eingebüßt hatte. Eine Anstellung in Hannover hatte ihm erlaubt auf monatelanges Gastspiel mehrere Male Berlin zu besuchen, wo er dann 1845 ganz gefesselt wurde. Die auseinanderfahrende Spielweise, welche er hier vorfand, konnte ihn nicht veranlassen wieder zu der maßvollen Haltung einzulenken, die — besonders im ernsten Charakterfache — seinen Rollen Werth gegeben, und die herrschende Beifallsjagd trieb manche Darstellung Döring's — so seinen Mephisto — in die Caricatur, und machte seine komischen Rollen oft zu einer belustigenden Musterkarte von kunstgeschichtlichen Reminiscenzen.

Die Berliner Hofbühne hat seit dem Schwinden der Iffland'schen Schultraditionen am deutlichsten gezeigt: wie ohne den berichtigenden Mittelpunkt eines künstlerischen Führers — der das ästhetische Gewissen einer Kunstgenossenschaft ist — der Gesammtton in der Darstellung von jedem neu eintretenden, Aufsehen machenden Talente, verwirrt und verändert wurde. Die Spielweise wurde dadurch wechselnd, wie eine Modesache; von einem Styl, wie ihn das Burgtheater bewahrte, war in der Berliner Darstellungsweise nichts zu finden.

Eine neue Nuance sollte die Darstellung wieder bekommen, als Dessoir 1849, Liedtke und Jerrmann 1850 eintraten. Der Erstere imponirte durch eine Zurückhaltung, die fast als verdrießliche Gleich-

giltigkeit erschien, bis dann, in kluger Berechnung, der Ausdruck mit breiten, leidenschaftlichen Zügen hindurchbrach. Liedtke wurde durch trocknen Humor, bei eleganter Haltung, im Lustspiele schnell beliebt, im ernsten Drama schloß die graue Farbe seines Spieles ihn dem Localtone Dessoir's an und Beide näherten sich der kühlen Haltung Hendrichs'. Die unentschiedenen Talente schlossen sich der neuen Manier an und so verbreitete sich über die Vortragsweise geraume Zeit lang eine farblose Kälte, nur dann und wann vom Gewittersturme heimgesucht. Daneben wußte Döring in seinem schillernden Farbenspiel sich frisch zu erhalten, aber die outrirte Virtuosität war gelähmt, Rott vielfach krank, L. Schneider pensionirt*), Jerrmann zurückgesetzt, dennoch hielten sie immerhin noch ihre Farbe. Die Veteranen aus den Schulepochen kamen ins Hintertreffen, Blume und Wauer drängten sich zur Pensionirung, der redliche Rüthling starb 49. Die Regisseure Weiß und Stawinski vermochten weniger als je auf die Regulirung des Styles in der Darstellungsweise zu wirken, und die weiblichen Talente übten keinen Einfluß auf die Gesammthaltung.

Die Meisterin Crelinger ließ an Energie des Talentes und an Thätigkeit nach, ihre Tochter Clara Stich**) verlor an Bedeutung, je mehr sie dem jugend-

*) 1848 und 50.

**) Hoppe's Frau geworden, der 1849 starb.

lich naiven Fache entwuchs, ein lebensvolles Talent, das in Frau Thomas gewonnen worden, raffte schon im dritten Jahre 1852 der Tod hinweg, andere Künstlerinnen waren theils nur von angenehmer Nützlichkeit, Frl. Viereck einer Veredlung der Gesammthaltung nicht nützlich.

Der Schwerpunkt der künstlerischen Kraft lag also im männlichen Personale, die Aufgabe, diesen Mißstand auszugleichen, war für eine künstlerische Leitung nicht leicht, doch sie war zu überwinden. Bureaumaßregeln aber und Geldaufwand, der die Gehalte und Spielhonorare, unverhältnißmäßig gegen die der übrigen Bühnen, erhöhte, erzeugten natürlich keine Harmonie der Spielweise, sie steigerten geringere Befähigungen nicht, wohl aber das Sonderinteresse und die Sondermanier. Die Schauspielkunst des Berliner Hoftheaters war in Verfall und Verachtung gerathen, wie man es nie für möglich gehalten hätte; in den Kreisen der Intelligenz und des Geschmackes wurde des Schauspiels nicht mehr erwähnt, es existirte für sie nicht mehr.

Den Ansprüchen des Berliner Hofes, Publicums und Künstlerpersonals gegenüber hatte Herr von Küstner zum Geldaufwand flüchten müssen, da er ihnen durch künstlerischen Geist nicht zu genügen vermochte. Der Opernluxus, der üppigste Balletpomp wurde immer mehr zum Schwerpunkt des Königl. Hoftheaters, und so geschah es, daß die Fähigkeit des Finanzmanns, auf die

sich Küstner's Anstellung gestützt hatte, ebenfalls Fiasco machte. Eine lehrreiche Nemesis.

Es half dem Generalintendanten nicht, daß er in allen Zeitungen als der sachverständigste, wohl auch kunstsinnigste Bühnenleiter gepriesen wurde, es war dennoch allbekannt, daß er das Theater tief herabgebracht habe und daß nur der Eigensinn einer Hofrücksicht den geringgeschätzten Mann auf seinem Posten hielt.

Endlich fand sich der Moment, auch diese Rücksicht fahren zu lassen, der alte Hausminister lag hoffnungslos krank, er konnte Küstner's Pensionirung nicht mehr hindern, die denn im Frühjahr 1851 mit schadenfroher Befriedigung aufgenommen wurde.

Küstner bietet eine eigenthümliche Erscheinung in der Kunstgeschichte dar. In jüngerem Lebensalter konnte wohl ein, wenn auch kleinlicher, doch ästhetisch angehauchter Sinn von Theaterlust ergriffen werden, die Eitelkeit: sich dabei hervorzuthun konnte zu lebhafter Hingebung, ja zur Opferwilligkeit hinreißen; so gab Küstner seiner Vaterstadt Leipzig das beste Theater, das sie vor- und nachher gehabt.

Er hätte von größerem Sinne sein müssen, um, trotz des Undanks und der Verluste, die er von seinen Mitbürgern erfahren, seinen Stolz darein zu setzen, dennoch in seinem Eifer für das Beste der dramatischen Kunst zu beharren. Seine Leipziger Erfahrungen witzigten ihn nur. Er erwarb Hofchargen, Adel und Orden, seine

Eitelkeit fand Befriedigung, er suchte nur noch sich darin zu erhalten; aber plebejischen Naturen gelingt das nicht mit Anstand.

Daß eine solche Persönlichkeit von drei Höfen gesucht und hochgestellt werden konnte, eine Persönlichkeit, die, je höher befördert, immer abstoßender die Ungeeignetheit dafür erwies, dies zeugt von der Rathlosigkeit und Unsicherheit der Höfe: wie den deutlich gefühlten Mißständen der Theaterführung abzuhelfen sei; und ebenso von ihrer entschiedenen Abneigung gegen Männer von Fach. Das Theater sollte ein Spielwerk in hohen Händen bleiben und Leute von Fach machen sich gewöhnlich durch System, Grundsätze und Gesinnung unbequem.

Uebrigens muß anerkannt werden, daß Küstner's Eifer sich hervorzuthun, auch seine unverdrossene Rührigkeit, gute allgemeine Einrichtungen herbeigeführt hat. Es ist dies der Cartelverein der Bühnenvorstände und die Tantièmeeinrichtung für die dramatischen Autoren*). Noch im Pensionsstande war er rastlos um das Theater und seine Betheiligung daran bemüht, nicht nur, daß er eine Rechtfertigung seiner Hofintendanzen herausgab**), sondern auch einige Bände einer sehr brauchbaren Theaterstatistik, deren Fortsetzung wünschenswerth gewesen wäre.

*) Von beiden im Cap. V.

**) „Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung", Leipzig 1853.

Wem nun, nach Küstner's Entfernung, die Aufgabe zu Theil werden würde das Hoftheater administrativ, disciplinarisch und vor Allem künstlerisch wieder emporzubringen; ob die Erkenntniß, daß nothwendig eine Trennung der Oper vom Schauspiel stattfinden, und die künstlerische Thätigkeit beider von künstlerischen Capacitäten geleitet werden müsse, und das Beispiel Wiens endlich nachzuahmen sei: ob diese Erkenntniß zum Durchbruch kommen werde? — diese Fragen beschäftigten lebhaft die Theaterwelt, bis eines Tages die Zeitung die Ernennung des Gardelieutenants von Hülsen zum Generalintendanten verkündete.

Da man fragte: in welcher Weise derselbe wohl seine Befähigung für die Stelle dargethan, so erfuhr man, daß er einige Male Officierskomödien in der Caserne mit Talent geleitet, bei denen der König sich sehr amüsirt habe.

Zum Glück erwies sich Herr von Hülsen als ehrenhafter Cavalier von tüchtiger und zuverlässiger Persönlichkeit und damit war für die Haltung des Hoftheaters viel von dem Verlorengegangenen zurückgewonnen. Aber auf militärisches Commando wollte doch der künstlerische Geist nicht wieder erscheinen, das verirrte Leben sich nicht sammeln. Es wurde zwar 1853 Düringer von Mannheim als Oberregisseur des Schauspiels berufen, aber seine Competenz, vielleicht auch seine Capacität, reichte nicht an die Lebensnerven der Kunstthätigkeit, er

blieb ein mattes Werkzeug des Generalintendanten, sein Wirken von nicht durchgreifendem Erfolge.

Dazu wurde das Personal entkräftet; Tod und Pensionirung ließen die Tradition der vor-Küstner'schen Kunstgenossenschaft nur noch in der Ruine der Frau Crelinger erkennen*). Das männliche Personal recrutirte sich zwar leidlich, das weibliche aber wieder zum früheren Glanze zu erheben sollte nicht gelingen. Nur im Charakterfache wurde eine Meisterin in Frau Frieb-Blumauer gewonnen und geraume Zeit währte der wunderliche Umstand, daß die einzige Künstlerin von wirklich erstem Range hier im Fache der Mütter und Chargen zu finden war.

Das Schauspiel zeigte sich ohnmächtig gegen die Anziehungskraft der Oper, besonders aber des Ballets, das inzwischen in zauberischem Glanze und frivoler Berauschung zum eigentlichen Bühnenzweck des Hoftheaters heranwuchs. Gestützt auf einen bis zu 500,000 Thlr. wachsenden Ausgabeetat, wurde vornehmlich die äußere Ausstattung eigentliche Aufgabe der Theaterleitung. Allerdings zeigte sie sich auch gegen das Schauspiel freigebig, damit aber vermochte sie nicht wiederherzustellen, was im Laufe eines Vierteljahrhunderts der Schauspielkunst in Berlin verloren gegangen war.

---

*) Weiß starb 1853. Crüsemann, Stawinski, auch Rott wurden 1856 pensionirt.

Die Fortwirkung der Iffland'schen Epoche hatte die Verwaltung des Grafen Brühl getragen, die des Grafen Redern noch in ihren Resten unterstützt, unter Küstner wurden auch diese vertilgt, verschwand die letzte Spur des Iffland'schen Geistes; und jetzt geschah nichts diesen Gesammtgeist in Auffassung und Durchführung der Darstellungen neu zu wecken und zu hüten. Das Berliner Hoftheater — durch das innerste Wesen des preußischen Staates, durch den Reichthum der ihm dargebotenen Mittel so befähigt und bestimmt die entschiedene Führung in der deutschen Dramatik zu nehmen und zu behalten — hatte seine maßgebende Stellung in der deutschen Schauspielkunst eingebüßt.

IV.

Ergebnisse.

(Mitte des Jahrhunderts.)

Hier schließen die Betrachtungen ab, mit denen wir die Thätigkeit der deutschen Schauspielkunst begleitet haben. Wohl ziemt es auf die ganze durchmessene Bahn zurückzuschauen.

Was war aus dieser Kunst geworden im Verlaufe so arbeitsvoller Jahrhunderte? Was hatte sie an innerer Würde gewonnen, seit sie als Trägerin des Heiligen in den Kirchenspielen aufgetreten, was an Bedeutung für das Volk, seit sie aus den Bürger- und Bauernspielen aufgewachsen war? Wie verhält sie sich zu ihren Anfängen in äußerer Gestalt und innerem Werthe? Was läßt ihr Zustand uns für die Zukunft des Vaterlandes hoffen?

Es ist gut bei solcher Prüfung mit der äußeren Gestalt der Dinge zu beginnen.

Betrachtet man die Stätten, welche in der Mitte unsres Jahrhunderts der Schauspielkunst angewiesen waren, so sollte man daraus schließen: daß sie im ganzen Vaterlande in ihrer vollen Bedeutung und Würde anerkannt sei; in allen unseren Städten gehören die Theater zu den schönsten Gebäuden. Wenn man aber ihre innere Einrichtung betrachtet, so gewahrt man, daß meistentheils auf die Natur und Bestimmung der Schauspielkunst wenig Rücksicht genommen, daß die Größe von Bühne und Zuschauerraum vornehmlich für Oper, Ballet und Schaustellung berechnet ist. Welche Nachtheile dies für die Schauspielkunst haben mußte, erklärte sich schon bei Eröffnung der großen Schauspielhäuser von München und Hamburg*), seitdem aber haben sie sich immer weiter verbreitet, denn überall, wo man an den Bau neuer Theater geht, entschlägt man sich jeder Rücksicht auf die Bedingungen der Schauspielkunst und dehnt den Raum so weit aus, als Chor- und Statistenmassen oder Balletevolutionen der großen Oper auf der Bühne, als der Zudrang des Publicums zu einzelnen Spectakelvorstellungen zu fordern scheinen**). Dazu war ein bedenkliches Steigen des Luxus in der ornamen-

*) IV. Bd. S. 58. 142—3.

**) Nur Wien, Berlin, Hamburg im Thaliatheater und in neuester Zeit München im Residenztheater sind so glücklich, eigens für die fein verständigte Schauspielkunst geeignete Bühnen zu besitzen.

talen Ausstattung der Zuschauerräume bemerklich, eine Eleganz und Pracht, welche das Auge des Publicums zu hohen Forderungen an die Bühnenausstattung gewöhnt, ohne es eigentlich zur Empfänglichkeit für ein bedeutungsvolles Spiel, zu einem heiteren Ernst, zu einer Schönheitsweihe zu stimmen.

Auch an eine stimmunggebende Einrichtung derjenigen Räume, in denen das Kunstpersonal sich aufzuhalten hat, ist vollends in keinem Theater gedacht, und wenn die Zuschauerräume mit verschwenderischer Freigebigkeit ausgestattet werden, pflegt an den Versammlungszimmern für die Kunstgenossenschaften, an Räumen für Musik- und Leseproben, an Ankleideräumen u. s. w. eine knauserische Sparsamkeit geübt zu werden. Man hat keine Vorstellung: welche Vernachlässigung der Rücksicht auf die Leistungsfähigkeit der Stimmorgane, auf die Gedankensammlung und Freiheit der Stimmung, ja auf den gewohnten Anstand — bei Einrichtung von Theatern üblich ist, während diese grade darauf zielen sollte, zu den Künstlern eine würdige Sprache zu reden, einen edlen Sinn zu erwecken, der alle Trivialitäten fernhält.

Die Bühneneinrichtung hat eine sehr umfassende Entwicklung gewonnen und ist insofern eine vollkommene zu nennen, als Constructionen und mechanische Vorrichtungen gefunden worden sind, welche die verschiedenartigste Gestaltung der Scene zulassen. Die

Kunst der Scenirung ist frei geworden von jeder conventionellen Hemmung, von allen mechanischen Hinderungen.

Mit Recht durfte nun aber auch von den künstlerischen Vorständen die richtige und geschmackvolle Anwendung so vieler scenischer Erfahrungen und Hilfsmittel erwartet werden. Es durfte erwartet werden, daß der Ausstattungsreiz, den man an Oper und Ballet verschwendete, den classischen Schauspielen im rechten Verhältnisse nicht vorenthalten werde, dagegen aber auch Decorationsprätensionen sich nirgends dem Ton und Inhalte eines Dramas vordrängten. Es durfte erwartet werden, daß aus den außerordentlichen Fortschritten, welche die Decorationsmalerei gemacht hatte, auch eine sorgfältige malerische Aufsicht über alle Scenerie hervorgehen werde, damit nicht Decorationsstücke von verschiedenem Styl, verschiedener Farbe und Beleuchtung zusammengestellt werden, die Bühnenrequisiten, Möbel und sonstige Geräthe zur Decoration stimmen, wie diese zur dargestellten Zeit, Sitte und Vorgängen.

Von den Darstellern mußte freilich noch erwartet werden, daß sie allgemeiner ihr Spiel in Zusammenhang mit der Decoration setzten, daß sie die malerische Perspective derselben mehr berücksichtigten, beim Auftreten und Abgehen, bei Richtung der Bewegungen u. s. w., daß sie Bäume, Felsstücke, Statuen, Altäre, Treppenstufen u. s. w. für Stellungen und Gruppen mehr be-

nutzten und ihrem Spiele durch einen gefälligen Gebrauch der Möbel im Conversationsstücke etwas mehr Unbefangenes, häuslich Gewohntes oder Charakteristisches gäben. Noch immer isolirte der deutsche Schauspieler seine Darstellung zu sehr vom Bühnenapparat und hielt am alten Herkommen der Facestellung im Proscenium, wohl auch am Souffleurkasten fest, er entzog dadurch seiner Darstellung ein wichtiges Moment der Lebendigkeit und Natur, dem Ganzen des scenischen Eindruckes die harmonische Zusammengehörigkeit, das malerische Gesammtleben.

Derselbe Mangel an Uebereinstimmung und künstleristischer Durchdringung war in Bezug auf das Costum immer noch wahrzunehmen, dieses für die Schauspielkunst wichtigste Hilfsmittel, weil die sichtbare Gestalt und ihre Charakteristik davon abhängig ist.

Die Costumtreue war allerdings zu einem Grundsatz geworden, den Niemand mehr offen läugnen mochte, die Anwendung aber schwankte bei den tonangebenden Bühnen noch zwischen der peinlichen, oft überflüssigen, ja hinderlichen Richtigkeit, welche von dem angestellten Costumier ausging und einer Umgehung derselben, welche die Eitelkeit, Unwissenheit und der ungeläuterte komödiantische Geschmack einzelner Mitglieder durch-

zusetzen wußte: bei untergeordneten Bühnen war das Beispiel der größeren, oder Noth, Bequemlichkeit, Laune und Vorliebe maßgebend; um so mehr, als diese Theatermitglieder sich ihr Costum auf eigne Kosten, ganz oder theilweis, schaffen müssen. Das Resultat der kritischen Fehde über das Costum läßt sich in folgende Uebereinkunft zusammenfassen: daß der Geist des dramatischen Gedichtes, wie er die ganze Darstellung bestimme, auch maßgebend für das Costum sein müsse. Wenn Tieck demnach mit Recht begehrte: daß nicht nur mit einer phantastischen, sondern auch mit einer manierirten Auffassung des Dichters das Costum der Darstellung harmoniren müsse*), so ergiebt sich mit demselben Rechte: daß überall, wo der Dichter costumgetreu gezeichnet, oder wenigstens das Costum der Zeit, in welche er seine Handlung verlegt, nicht geradezu verletzt habe, auch die Tracht der Darsteller costumtreu sein müsse; versteht sich immer in künstlerischer Behandlung.

Aus jenem Grundsatze aber von der Uebereinstimmung der Darstellung in Geist und Gestalt geht weiter die Nothwendigkeit hervor: solchen Stücken, für welche der Dichter keinen historischen Moment bestimmt hat, mit vorsichtigem Takte eine solche Costumperiode anzuweisen, in welcher ihre Vorgänge und das eigenthüm-

*) Dramaturg. Bl. II, 221.

liche Leben ihrer Gestalten am Glaublichsten sein werden.

Erwägt man nun daß, wie unabhängig auch der Dichter seinen Standpunkt wählen mag, sein Gedicht doch immer das Gepräge seiner eigenen Zeit und deren geistiger Begrenzung tragen wird, so geht die Regel daraus hervor: daß man kein Drama durch das Costum der Darstellung in eine spätere, fortgeschrittenere Culturperiode versetzen darf, als die ist, in welcher der Autor lebte; man würde sonst für die Denk- und Handlungsweise der Personen einen späteren, also reiferen und unbilligeren Maßstab erzeugen, und die Wahrscheinlichkeit des dramatischen Lebens beeinträchtigen*). Eine Rückversetzung in eine frühere Zeit, als in welcher der Dichter lebte, kann dagegen oft ersprießlich wirken. Aber leichter ist es diese Regeln zur Anerkennung, als zur Ausführung zu bringen. Trotz der immer mehr wachsenden Hilfsmittel an erscheinenden Bilderwerken, war die Kenntniß der künstlerischen Vorstände von den Kleidertrachten noch sehr wenig verbreitet, der Sinn für Costum überhaupt unter den Künstlern noch wenig geweckt. Daher war auch die Fähigkeit: diese ungewohn-

*) Dies würde mit Shakespeare's Lustspielen, mit Molière's, Lessing's, Goethe's, Schiller's, Iffland's bürgerlichen Stücken der Fall sein.

ten Kleider, Waffen, Geräthe u. s. w. zu tragen und zu handhaben, unausgebildet, man sah die Darsteller fremd und unbeholfen, oder immer nur geputzt damit. Selten war es immer noch, daß ein Darsteller sich in seinem Costum wie in seinen eigenen Kleidern bewegte, ja daß er Haltung, Gang und Bewegungen mit seinem Costum in Uebereinstimmung zu setzen vermochte, oder daß er nur aus Bildern abgenommen hätte, wie eine jede Kleidertracht ihre besondere Art sie zu tragen mit sich bringe. Ein Bestreben jedes Costum nach dem modernsten Geschmack zuzustutzen, war immer noch an der Tagesordnung; was sich vornehmlich in der Haartracht auffallend machte. Die Damen gaben schwer die Vorliebe für ihre Modefrisur auf, die Herren für die Barttracht, die sie für kleidsam hielten, und störten dadurch die Totalwirkung des Costums für jeden Kundigen; und deren gab es schon mehr im Publicum, als leider auf der Bühne.

Die Aufgabe, welche seit 1773 bei der Aufführung des „Götz von Berlichingen" mit Einführung der Costumtreue der deutschen Schauspielkunst erwachsen war: auch costumtreu zu *spielen*, diese Aufgabe hatte sie nur in einzelnen Beispielen gelöst. Der Fülle der ihr erwachsenen Hilfsmittel in Decorationen, Requisiten und Costumen hatte sie sich noch nicht vollständig bemächtigt, sie mit ihrem Leben nicht durchdrungen, und wir können nicht fehl gehen, wenn wir dies Zurückbleiben in eben-

mäßiger Entwicklung, dem Mangel und der Unfähigkeit künstlerischer Direction zuschreiben.

Wie stand nun das Verhältniß der Schauspielkunst zur Dichtkunst, zu der geistigen Nahrung, die so entscheidend auf ihr Leben einwirkt? Es war in den Richtungen der vorhergegangenen Periode*) fortgeschritten, in Verleitung zur Manier oft, aber auch zur Kräftigung für das Beste. Reichlich quoll der Strom moderner dichterischer Production, auch mannigfaltig, und das Gewicht der älteren classischen Schätze fiel immer schwerer in die Schale.

Ueber Raupach's Einfluß hat uns sein Berliner Wirken unterrichtet. Wenn schon der Umfang des Hohenstaufen-Cyklus die Darsteller hie und da ermüdet hatte, so hob doch die unermüdliche Erfindungs- und Gestaltungskraft des Dichters sie immer wieder aufs Neue. So brachte er in demselben Jahre, in dem er die „Hohenstaufen" abschloß, i. J. 1837 ein fünfactiges bürgerliches Schauspiel „Die Geschwister", das sehr schöne Aufgaben enthielt, und brach im nächsten Jahre dem anecdotischen historischen Lustspiele mit „Vor hundert Jahren" die Bahn, die von seinen Verächtern sehr

*) IV. Bd. Cap. 4.

bald mit „Zopf und Schwert“ und „Gottsched und Gellert“ verfolgt wurde. Das Schauspiel „Die Geschwister“ hatte er unter dem Namen „Leutner“ herausgegeben, um der Behauptung seiner Feinde zu begegnen: daß er die Aufnahme seiner Stücke nur dem Credite seiner Firma, nicht ihrem Werthe verdanke. Noch einen, aber weniger verdienten, Erfolg hatte er 1839 mit dem Lustspiele „Die Lebensmüden“, dann sah er noch einige Stücke, die freilich in ihrer Ausführung immer dürrer wurden, gleichgiltig aufgenommen und erlebte: wie in wenigen Jahren das deutsche Repertoir, das seit 1825 von seinen Stücken beherrscht wurde, sich fast gänzlich davon leerte. Er hatte genützt, was er sollte*).

Immermann hatte indessen i. J. 1838 nochmals versucht mit seinem Trauerspiele: „Die Opfer des Schweigens“ — dem letzten Resultate seiner romantischen Richtung — auf der Bühne Fuß zu fassen; die Neugestaltung seines „Trauerspiels in Tyrol“: „Andreas Hofer“, sollte aus Hofrücksichten noch von dem deutschen Repertoir zurückgehalten werden**).

Mit gutem, wenn auch vorübergehendem Erfolge erschienen im Verlaufe dieser Periode die ernsten Arbeiten von Michael Beer, Julius Mosen,

*) Bd. IV. S. 180.

**) In seiner Integrität erschien das Trauerspiel erst 27 Jahre nach Düsseldorf, mit dauerndem Beifall auf der Karlsruher Hofbühne.

Holtei, Prutz, Dingelstedt, Klein, Griepenkerl, der hochpoetische „Columbus“ von Karl Werder, die Stücke von Reibisch, Logau, Köster, Rost, May, Mosenthal, Zedlitz, Herrmannsthal, Prechtler und Andern, welche, deutschem Geiste treu, unsrer Kunst förderliche Thätigkeit brachten. Ein Nachfolger Grillparzer's, in minderer Kraft, erschien 1837 Halm (Münch von Bellinghausen), mit größtem Beifall aufgenommen. Er brachte den Darstellern willkommnen, formenschönen Stoff, von dem sie süß genährt und in anmuthigem Maße geübt wurden; erstarken aber konnten sie nicht dabei. Ein energischeres Talent trat mit Hebbel auf, das aber im Gefühlverletzenden seine Anziehungskraft finden wollte und darum nicht fand.

Merkwürdiger Weise nahm mit dem Verlöschen der Raupach'schen Production sein Gegner seine Stelle ein, das Haupt der literarischen Partei, die sich „das junge Deutschland“ nannte — im Grunde aber nur ein Ausläufer der „jeune France“ war —: Karl Gutzkow brachte 1840 sein erstes Stück „Richard Savage“ und erprobte binnen fünf Jahren sein erfinderisches und biegsames Talent in allen Gattungen, mit großer Geschicklichkeit.

An Lebenswärme litten seine Gestalten Mangel, sie waren geistreich, aber blutarm, und erst in der zweiten Hälfte von Gutzkow's Productionszeit fand die

Menschendarstellungskunst dramatisches Fleisch und Blut in seinen Stücken; daneben aber ausgeklügelte, schattenhafte Seltsamkeiten*), denen sie nur ein blendendes Scheinleben verschaffen konnte.

Aehnlich verhielt es sich mit der Gutzkow'schen Sprache, sie bot den Gedanken in glänzender Außenseite, nicht in stichhaltiger Wahrheitstiefe, die epigrammatische Spitze war es, die tendenziöse Beziehung, die verblüffende Phrase, mit der er den Schauspieler prunken ließ.

Dieser fand die Beifallsbegierde so herrschend in allen Zügen der Gutzkow'schen Gedichte, die Ueberzeugung von der lebendigen Individualität derselben so gering, daß er die Effectjagd mitmachen, der psychologischen Wahrheit, der treuen Seelenmalerei sich entschlagen mußte und helfen: mit einer Kette von Phrasen und Momenten überraschende Spielerei zu treiben. Die verschiedenen Katastrophen von Gutzkow's Stücken, den Theatern zur Auswahl angeboten**), zeigten ihm handgreiflich, daß es dem Dichter um Anderes zu thun sei, als um gewissenhafte Durchführung poetischer Anschauungen.

Von Gutzkow's Stücken haben sich am beifälligsten

*) wie die Hauptfiguren im „Weißen Blatt" und „Letzten November", dem Authographensammler in „Anonym", dem Königslieutenant.

**) bei „Richard Savage", „Werner", „Ella Rosa".

auf dem Repertoir erhalten, und mit Aussicht auf Dauer, das Lustspiel: „Urbild des Tartüffe“ und das Trauerspiel „Uriel Acosta“, im Uebrigen wird er immer als ein Förderer der modernen Virtuosität gelten, wie er ihr Vertheidiger war. Er stellte in Abrede, daß das sich isolirende Virtuosenthum das Grundverderben der neueren Schauspielkunst sei*) — „die traurige Redensart vom „Ensemble“ sollte man im Munde der Stümper lassen. Um eines lahmen Mitgauls willen soll ein muthiger Renner seine Kraft zügeln? Soll ein Genius ebenso schleppen, ebenso nüchtern im Tretrade seine monotone Schuldigkeit thun? — Nicht der Verfall der Schauspielkunst, sondern die Regeneration derselben beginnt mit Seydelmann“. — Was konnte der Vertreter solcher Behauptungen für die Schauspielkunst sein!

Heinrich Laube, der Gutzkow's Nachtreter genannt worden ist — und in der That, in den ersten fünf Jahren von dessen Erfolgen geleitet zu sein scheint — zeigte in seinen ersten Stücken: „Monaldeschi“ und „Struensee“ dieselbe französische Mache des jungen Deutschlands, das Lehnen auf die politische Phrase, die gesucht piquanten, nicht grade und gesund gewachsenen Charaktere — nur ohne Gutzkow's eminentes Talent —. Bald aber entwickelte er an Zeitgemälden wie „Gott-

*) in „Unterhaltungen am häuslichen Heerde“, 1861 Nr. 49.

sched und Gellert", „Die Karlsschüler", „Prinz Friedrich", neben einem entschiedenen Regietalent in Bau und Durchführung der Scenen, eine realistische Charakteristik, eine naturtreue Durchführung der sorgfältig aptirten Rollen, die wenigstens die Menschendarstellungskunst bei ihrer Bestimmung erhielt. In seinem „Graf Essex" forderte er ihr auch einen edleren Styl ab.

Laube hat die Schauspielkunst richtiger verstanden und sie mehr geachtet als Gutzkow; aber in allen seinen Dramen ist der Regisseur bedeutender als der Dichter.

Mit reinem Sinn und frischem, eigenthümlichem Tone hatte Gustav Freytag mit „Kunz von Rosen" den Kampfplatz betreten, den er erst mit „Valentine" behauptete, und darin der Schauspielkunst Charaktere von neuem Gehalte brachte. Nur einmal, mit seinem „Graf Waldemar", schien der männliche, deutsche Geist sich in die französische Strömung hineinschwemmen zu lassen, aber er sollte, am Schlusse dieser Periode, in seinen „Journalisten" zu seiner Selbständigkeit sich wieder finden; in seinem Trauerspiel „Die Fabier" aber 1860 sich zur strengsten Tragik erheben. Die inhaltreiche Geschlossenheit seiner eigenthümlichen Charaktere, ihr intensiver Humor, ihre Würde ohne Prätension hat das innere Leben der Schauspielkunst dankenswerth gestärkt.

Im hohen Grade that dies die urwüchsige Dichterkraft Otto Ludwig's, die auch erst 1850 mit der

Waldtragödie „Der Erbförster“ und 1853 mit den „Makkabäern“ hervortrat. Hier war — im schärfsten Gegensatze zu dem genußsüchtigen Idealitätsbehagen, wie zu dem haut-goût der unnatürlichen Ueberreiztheit — die finstre Tiefe, wie die sonnige Begeisterungshöhe der Menschenseele, die volle Wahrheit der Natur in warmer Liebe aufgefaßt der Darstellung geboten.

Wir sehen: es erwuchs der Schauspielkunst immer wieder dichterischer Beistand, um der Förderung der virtuosen Demoralisation entgegenzuwirken, und überschauen wir das Gebiet des Lustspiels und bürgerlichen Schauspiels, so finden wir der dichterischen Gaben von theils unschädlichem, theils wohlthätigem Einfluß genug.

Töpfer, Albini (Meddelhamer), Feldmann, Plötz, die Schriftstellerin A. P.*), J. E. Mand, Lederer, Berger, Wilhelmi, Görner, von Putlitz sind allerdings noch als zur Kotzebue'schen Schule gehörig zu betrachten, weil sie in ihren gefälligen Aufgaben wenig mehr als eine gefällige Routine von ihren Darstellern verlangten. Bauernfeld schrieb immer noch vornehmlich Concertstücke für den Conversationston des Burgtheaters, Carl Blum bearbeitete englische und italienische Originale für die Virtuosität von Berliner Talenten. Benedix, dessen nur allzu-

*) Schauspielerin Pauline Werner, später Raupach's Frau.

fruchtbares Talent, von 1838 an, unablässig Stücke lieferte, die bei heiterer und glücklicher Combination und unbefangener und geschickter Benutzung des Dageweseenen, im Allgemeinen der Schauspielkunst nur gewohnte Aufgaben brachten, beschäftigte sie doch auf immer nützliche Weise und gab in seinen gelungensten Arbeiten begabten Talenten Gelegenheit zu glücklichen Schöpfungen und deren sorgfältiger Durchführung; Stücke wie: „Der Vetter", „Der alte Magister" und „Lügen" sehen daher verdienter Dauer auf dem deutschen Repertoir entgegen. Eduard Devrient und Hackländer traten mit der Forderung von feinerer Charakterführung an die Darstellung heran. Merkwürdig aber und ein Zeugniß von der immer gleichen Fähigkeit des deutschen Publicums, verschieden individuelles Leben aufzufassen und neben einander zu schätzen, war es, daß in dieser Periode, in der frische Kräfte wie Hebbel, Gutzkow, Laube um den Beifall rangen, und mit geistreichem Raffinement die Menschheit verweichlicht, überreizt bis zum Krampfhaften, genußsüchtig, selbstisch, keiner Selbstverläugnung und Aufopferung mehr fähig auf der Bühne abspiegelten, daß daneben, von 1835 an zehn volle Jahre lang, die zahlreichen Stücke eines stillen, liebenswürdigen, weiblichen Talentes auf allen Bühnen willkommen geheißen werden konnten, Stücke, welche mit mäßiger aber wohlthuender Wirkung, eine gut geartete Menschheit zeigten, in der nur geringe Dosis von Thor-

heit oder Fehlbarkeit, sanft zu lösende Conflicte herbeiführte. Diese Arbeiten der Prinzessin Amalie von Sachsen brachten dem Publicum und den Künstlern gemüthliche, deutsche Familienabende, in denen der Rausch und Schwindel verführerischer Extravaganz sich unter milder Frauenherrschaft legte und die von mixpickles und spanischem Pfeffer brennenden Gaumen, durch die lindernde Milch einfacher Zustände wieder zu natürlichem Geschmack kamen.

Indessen verdienstvolle Talente, wie Gottschall, May und andre, noch nicht zu dauernden Wirkungen gelangen konnten, beherrschte je länger je mehr ein anderes weibliches Talent das deutsche Repertoir immer entschiedener.

Charlotte Birch-Pfeiffer begann i. J. 1828 Romane zu dramatisiren und gewann sich schon 1829 die Gunst des Theaterpublicums. „Pfefferröschen", „Hinko der Freiknecht" und „Glöckner von Notre Dame" wurden Zugstücke, erregten aber den Vorwurf: daß die Verfasserin damit die Uebertreibung der Melodramenwirkungen heimisch mache und die Darsteller zur Coulissenreißerei verführe. Sie gerieth in den Verruf: nur hohlen Effecten nachzujagen und wurde diesen Verruf nicht los, auch als die Arbeiten ihrer ersten Periode schon von ihren viel besseren Arbeiten, auch zahl-

reichen Originalen, vom Repertoir verdrängt worden waren*).

Sie verstand es meisterlich die Darsteller ihrer Rollen ins vortheilhafteste theatralische Licht zu stellen, bereitete ihnen dadurch wohlfeile Erfolge, legte ihnen die Rollenentwicklung bequem zurecht, versah sie mit praktisch nutzbaren Anweisungen für das Spiel, that eigentlich die Arbeit für die Darsteller — denen sie auch in der rednerischen Ausführung die Arbeit bedeutender Gedankenentwicklung ersparte —, woher es denn kam, daß ihre Stücke von den geringsten Komödiantentruppen mit guter Wirkung gegeben werden konnten, von fähigen Kunstgenossenschaften aber zu den lohnendsten Erfolgen ausgebracht wurden. Die Aehnlichkeiten der Birch mit Kotzebue liegen zu Tage, aber die Schauspielerin unterschied sich von dem Schriftsteller darin: ihre Arbeiten hatten einen durchaus deutschen Charakter, sie waren züchtig und vertraten die Volksmoral in jedem Zuge. Ferner waren sie ganz und gar darauf gerichtet, die Schauspielkunst auf's Vortheilhafteste auszubringen. Die epigrammatische oder tendenziöse Richtung, das Benutzen von Dingen und Vorgängen, welche außerhalb der Handlung ihres Stückes, des Baues seiner Rollen

*) sie hat v. J. 1828 bis 1868 an 100 Stücke und Operntexte geschrieben, unter denen sie weit über die Hälfte als Originale bezeichnet.

lagen, waren ihr ganz fremd und auf diesem blos schauspielerischen Wege ihrer literarischen Thätigkeit hat sie ihrem Stande nicht nur eine Fülle bequemer und allerdings verweichlichender Triumphe gebracht, sondern auch einige Aufgaben, welche immer zu ernster Arbeit herausfordern werden*).

Es konnte nicht fehlen, daß die allgemeinste Verbreitung ihrer Stücke, der Beifall und Gewinn, den sie davon hatte, der Frau Birch die größten Anfechtungen zuzogen und daß man die Schwächen ihrer Arbeiten schonungslos bloßlegte. Man schalt sie erfindungsarm, ja räuberisch, weil sie mit der leichten Arbeit der Dramatisirung fertiger erzählender Gedichte wuchre, aber die große Zahl derer, welche sich in gleichen Arbeiten versuchten, scheiterten doch daran.

Daß nur ihre geläufige Kenntniß der Bühnenbedürfnisse, ihre Routine: die Routine der Darsteller zu benutzen, die Vorliebe für das Mittelmäßige bei dem Publicum, dessen Anschauungsweise sie nie überrage, sie beliebt machen, daß ihre Arbeiten oberflächlich und gedankenarm seien u. s. w., dies Alles wiederholte man vierzig Jahre lang, aber man verschwieg oder anerkannte nicht, daß außer ihrer Fähigkeit: die Schauspielkunst zu glänzender Wirkung zu bringen, Frau Birch

*) Dahin sind „Marquise von Villette", „Waise von Lowood", „Grille" u. s. w. zu zählen.

grade die Fähigkeiten in reichem Maße besaß, welche selbst die bedeutendsten Dramatiker unter ihren Zeitgenossen in geringerem Grade, die Mehrzahl aber gar nicht hatten. Sie verstand, neben der geschickten Wahl ergiebiger Stoffe, dieselbe zu richtigem dramatischen Bau zu verwerthen, sie verstand die Oekonomie der Wirkungen. Ihr Beispiel lehrt: von welch entscheidendem Gewichte diese Eigenschaften für die dramatische Dichtkunst sind. Endlich darf man nicht vergessen, daß Frau Birch in der Beherrschung des Repertoirs Raupach's Erbin geworden ist, sie auch denselben Dank wie er verdient: durch den Reichthum ihrer Erzeugnisse den Einfluß der Uebersetzungen aus dem Französischen gedämmt zu haben.

Wie wenig die Schriftsteller, welche zahlreich zur dramatischen Production heandrängten, sich auf die Wahl der Stoffe und auf die Natur des Dramas verstanden, zeigten zwei, in dieser Epoche besonders stark verfolgte Richtungen, die nämlich: wissenschaftliche oder künstlerische Berühmtheiten, ferner historische Personen und Vorgänge auf die Bühne zu bringen.

Armuth an wirklich dramatischer Erfindung war offenbar der innerste Grund beider Erscheinungen. Man

wählte berühmte Gelehrte, Dichter, Maler, Schauspieler, Musiker zu dramatischen Helden, einer meist anekdotischen Handlung, vornehmlich doch des Vortheils willen, den man sich von der Neugier des Publicums versprach: berühmte Männer — oft der nächsten Vergangenheit — auf der Bühne zu sehen. Vergeblich führten die achtenswerthen kritischen Stimmen den Nachweis, daß das Wirken eines Künstlers oder Gelehrten an sich nicht dramatisch sei, und daß, wenn man rein menschliche Conflicte darstellen wolle, die Celebrität dazu unnütz und ihr Hineinziehen ein unwürdiges Anreizungsmittel, meistens eine Herabsetzung der berühmten Person vor der Nation sei; Dichter wie Schauspieler waren viel zu tief in die Speculation auf den „lauten Markt" versunken, als daß sie den äußerlichen Profit der Celebritätsdramen hätten fallen lassen. Und doch war die Schauspielkunst dabei übel daran. Sie gerieth in eine äußerliche Spielerei mit Nachahmung von Maske, Kleidung, Haltung und kleinen Manieren berühmter Persönlichkeiten, ohne Möglichkeit das innere Leben derselben überzeugend zu reproduciren. So wenig es einem dieser Autoren gelang Raphael, Shakespeare, Molière, Goethe, Schiller, Mozart u. s. w. zur Befriedigung derer, die jene Größen verstanden, reden zu lassen, ebensowenig vermochte der bedeutendste Schauspieler: sie in ihrer menschlichen

Eigenthümlichkeit und zugleich in dem Nimbus ihres Andenkens darzustellen.

Einen vollständig widrigen Beigeschmack hatten gar jene zahlreichen Celebritätsdramen, welche Bühnengrößen vorführten, wobei dann an die Darsteller, neben der mimischen Unlösbarkeit ihrer Aufgabe — denn wer stellte Eckhof, die Neuber, die Schwestern Ackermann, Ludwig Devrient, Raimund u. s. w. überzeugend dar? — auch stets die Zumuthung gerichtet war: die bunten Lappen alles Anstößigen und Lächerlichen des Coulissenlebens dem Publicum auszukramen, eine Selbstblamage, welche durch ein paar Prunkreden über Standesbestimmung und Begeisterung nicht gut gemacht werden. Diese Stücke gingen meist aus der gemeinsten Speculation auf den Theaterklatsch hervor.

Aber die Unfähigkeit ächt dramatischen Stoff zu erfinden oder aufzufinden war doch auch Ursache des Gedränges nach dem historischen Drama.

Seitdem Goethe's „Götz" und „Egmont", Schiller's „Wallenstein", „Maria Stuart", „Jungfrau" und „Tell", Shakespeare's „Julius Cäsar" und „Coriolan", „Macbeth", „König Johann" und einzelne Stücke aus dem großen historischen Cyklus als Ehrenschmuck des Repertoirs anerkannt waren, seitdem selbst Raupach mit der Reihe seiner Hohenstaufenstücke durchgedrungen, schien es theils Ehrensache für die Dichter geworden zu sein, nur auf dem vor-

nehmen Gebiete historischer Vorgänge ihre Stoffe zu suchen; theils trachteten die unproductiveren Köpfe das Deficit ihrer Erfindungs- und Gestaltungskraft durch die Würde bedeutender Namen und Begebenheiten zu decken und meinten Großes geleistet zu haben, da sie Großes unternommen hatten.

Die Erfahrung aber zeigt, daß nur die bedeutendste Dichterkraft den historischen Stoff zum dramatischen zu verwerthen vermag. Treffend sagt Freytag: „Das edle Metall der Dramenstoffe lagert in den Steinmassen der Geschichte fast immer nur da, wo das geheime vertrauliche Leben der Heldencharaktere beginnt; man muß danach zu suchen wissen". Das menschlich nahe, individuelle Interesse aus den umfänglichen historischen Vorgängen hervorzukehren und durch lebendig warme Charakterentwicklung zu fesseln, die dramatische Bedingung zu erfüllen: daß wir die Vorgänge durch die Charaktere regiert sehen, nicht diese durch jene, diese schwere Aufgabe bei historischen Stoffen ist nur den größten Dichtern, ohne Verletzung der historischen Wahrheit gelungen. In fast allen historischen Dramen aber der letzten 25 Jahre — und es sind deren unendlich mehr geschrieben, als aufgeführt worden — ist ein großer Schatz von Kenntnissen, Geist, auch Poesie an diese verfehlten Arbeiten aufgeopfert — in fast allen sehen wir das Drama nur als dienende Form für die Historie; selten bemächtigt sie sich ihres Gegenstandes, sie unter-

liegt ihm meistens. In der epischen Breite des Begebenheitlichen büßen sie die dramatische Kraft, das individuelle Leben ein, die Chronologie gebietet darin, nicht die künstlerische Nothwendigkeit. Beängstigt von der Fülle des Begebenheitlichen, wohl wissend, daß die vorgeschrittene Verbreitung der Geschichtskenntniß im Publicum nicht mehr erlaubt von der historischen Wahrheit abzusehen — wie Goethe und Schiller es theilweis gethan — nehmen diese Dichter ihre Zuflucht zu einer Aneinanderreihung von schildernden Scenen, die immerhin nur abgerissen erscheinen und, weil sie die lang und eng verflochtene Motivirung eigentlich historischer Resultate damit verletzen, das Stück nun ebenso unhistorisch machen, als es undramatisch wurde. Diese historischen Dramen sind meistens nur dialogisirte Chronik, wenn nicht gar die geschichtlichen Figuren nur Masken sind, welche moderne politische Controverse aufführen.

Auch bei diesen Erzeugnissen der dramatischen Literatur kommt die Schauspielkunst übel fort, denn ihnen geht der eigentliche Zweck lebendiger Menschendarstellung ab. Und dieser Zweck des Dramas überhaupt, wie er die Interessen der Dicht- und Schauspielkunst eng vermählt und sich an der einfachen Probe erweist: daß jedes gute Stück auch gute Rollen hat, d. h. daß der Schwerpunkt des Dramas in der Persönlichkeit liegt und diese dem Schauspieler zur gedeihlichen Aufgabe wird, diesen Zweck finden wir in historischen Dramen am seltensten erreicht.

Und könnte die Bühne jemals zur Dienstbarkeit jener literarischen Anschauung verurtheilt werden: daß die Dramatik wesentlich auf die Geschichte angewiesen sei, jener Verordnung, die Julius Mosen giebt: „Der Dramatiker soll den Proceß der Weltgeschichte als Referent von der Bühne herunter dem Publicum vortragen", so müßte das Drama wieder zu einer Reihe von redenden Bildern aus der Mysterienzeit und die Schauspielkunst zur bloßen Repräsentation historischer Gestalten wie damals heiliger werden*).

Das eine Gute hatte der Zug zum historischen Drama offenbar: es erhielt nationalen Sinn bei den Dichtern, denn man hat keine französischen Vorbilder in dieser Gattung; dagegen nährte es das exclusiv deutsche Bücherdrama fort und fort — wohin die undramatischen und formlosen dialogischen Gedichte von je her geflüchtet — obschon in dieser Epoche der Grundsatz: daß ein Drama nur durch die Darstellung seinen Zweck erfülle, und in ihr erst seinen Werth erweise, fast allgemein anerkannt war.

Allerdings muß gerechter Weise der Druck erwogen werden, welchen die Censur der Höfe, die Rücksicht auf Staats- und Standesverhältnisse, noch immer auf die dramatische Kunst bei den tonangebenden Bühnen ausübten, weil es eben Hofbühnen waren, die oft

*) I. Bd. S. 55.

weniger aus ernsten, als aus Schicklichkeitsgründen und Rücksichten schwierig waren. Vielen historischen Dramen, welche zu ihrer Darstellung der Kunstmittel der vorragendsten Bühnen bedurften, war so das scenische Leben verwehrt; vielleicht wäre sogar manches, ganz aus der Gedankentiefe und der Bewegung der Zeit geschöpfte Gedicht entstanden, das der Bestimmung der Schauspielkunst: Spiegel und abgekürzte Chronik der Zeit zu sein, würdig entsprochen hätte, wenn die Scheu vor der Censur es nicht noch vor der Geburt erstickt hätte.

Freilich wird das ernste Drama eigentliche Meisterwerke durch die Theatercensur nicht eingebüßt haben, denn das Tiefbedeutende läßt sich in seinem Werden nicht hindern und ist für seine Wirkung nicht an die Zeit seines Entstehens gebunden; es kann warten. Dem Lustspiele dagegen, das die Thorheiten der Zeit zur Erkenntniß bringen soll und dem dafür sehr schnell der fruchtbarste Moment entschlüpfen kann, ihm mußte alle peinliche und kleinliche Rücksicht der Theatercensur entschieden nachtheilig bleiben. Und diese war grade in dieser Epoche, in der sich die revolutionäre Bewegung vorbereitete, immer lauernder und strenger geworden.

Ein glücklicher Griff, wie Bauernfeld ihn mit seinem symbolisch politischen Lustspiele „Großjährig" that, — worin er Thorheit und Gefahr jener Regierungsmaßregeln: das Volk in steter Unmündigkeit zu

erhalten, andeutete — gelingt nur selten. Uebrigens gereichte diese Umgehung der Censur wohl der politischen Stimmung zu einer kleinen Genugthuung, der Kunst Menschen darzustellen aber nicht zum Gewinn. Was sollten ihr symbolische Schattengestalten? So blieb für die Lustspieldichter derselbe Entschuldigungsgrund, wie in der vorhergehenden Epoche*) bestehen, wenn sie sich an oberflächliche, sogenannte harmlose Stoffe machten und in der Berührung des Körpers der Zeit nicht über die Anspielung hinausgingen. Dichter wie Deinhardstein gründeten ihr ganzes Renommé darauf, daß ihre Stücke nirgends anstießen, ja kaum irgend etwas berührten und so wurde ihr Nichts zum willkommensten Etwas.

Daß demnach unsern Lustspieldichtern gelang, durch alle diese Schwierigkeiten hindurch der Schauspielkunst unter vielen willkommenen, auch dauernd ehrende Aufgaben zu bringen, beweist, daß das deutsche Lustspieltalent so unergiebig nicht ist, als gewohnheitsmäßig behauptet wird.

Dem überrheinischen Einflusse gab unsere Bühne sich noch immer allzuwillig hin. Von andern fremdländischen Dichtern finden wir wenig mehr auf den

*) IV. Band, S. 233.

deutschen Repertoiren. Die Spanier waren überlebt, Moreto's „Donna Diana", durch West's Bearbeitung uns angeeignet, war fast der einzige Rückstand der ehemaligen Hingebung unseres Repertoirs an die Spanier. Vom Dänen Henrik Hertz hatte vornehmlich „König René's Tochter" kurze Zeit Verbreitung gefunden und der Schauspielkunst noch weichlicheren Gedichtstoff, als der ganz verschollene Oehlenschläger gegeben. Modern italienische und englische Dichter erschienen in einigen Bearbeitungen Carl Blum's, Sheridan's „Lästerschule" tauchte nur vereinzelt auf. Die sogenannte classische Tragödie der Franzosen war, bis auf Schiller's Uebersetzung der „Phädra", als gänzlich aufgegeben zu betrachten, dagegen behaupteten fort und fort die französischen Dichter der Zeit ihren unabwendbaren Einfluß auf die deutsche Bühne und ihr Publicum, theils belebend durch ihre Erfindungskraft, Combinationsgeschicklichkeit, Leidenschaft, Geist und Anmuth, doch weit verderblicher durch ihre leichtfertige Formengewandtheit, ihre Effectjagd und durch ihre zersetzende Unsittlichkeit.

Immer entschiedener wurde die Tendenz des französischen Dramas: die Ehrfurcht vor der Ehe zu untergraben, es gab kaum ein einziges ernstes Stück ohne den Reiz des Schuldbewußtseins ehelicher Untreue, kein Lustspiel, dessen Atmosphäre nicht die Ironie über allen Wahn von Schuldlosigkeit überhaupt gewesen

wäre; der getäuschte gute Glaube wurde der Inhalt der ganzen modern französischen Komödie, der betrogene Ehemann ohne es zu wissen, ihre bis zum Ueberdruß wiederkehrende Lieblingsfigur und der Glaube an Tugend das specifisch Lächerliche in ihr. Da diese Demoralisation gewandt verschleiert oder belustigend auftrat, so konnte die in diesem Punkte geschmeidige Theatercensur sie ignoriren, um so mehr, als sie sich gewöhnt hatte vor jedem in Paris mit Beifall gegebenen Stücke ihres Spruches sich zu begeben. Und dies ging so weit, daß unsere Hofbühnen Stücke wie „Graf Irun" und „Schach und matt"*) bereitwillig aufführten, obgleich sie vom blindesten Haß und giftiger Verläumdung gegen das Fürstenthum dictirt waren, während aus den deutschen Classikern jede verdächtige Beziehung auf Hof und Regierung ausgemerzt wurde, gälte es auch dabei die schönsten Gedanken zu unterdrücken, den Bau des ganzen Dramas zu verletzen.

So stellte denn das Repertoir dieser Epoche grelle Effectstücke, wie: „Ein Weib aus dem Volke", „Die Familie des Bajazzo", neben unsere Classiker, wie dies in der vorhergehenden Periode mit den Criminalmelodramen geschehen war, und außer den, der Schauspielkunst mit Recht willkommenen Lustspielen wie: „Helene von Seiglière", „Damenkrieg", „Minister und Seiden-

*) Stücke, die für Frédéric Lemaître geschrieben waren, dessen virtuose Bravour die Apologie der Verruchtheit war.

händler" und „Glas Wasser", wurde die Fluth des Unbedeutenden und Schädlichen in ungeschickten Uebersetzungen — an denen sich sogar Hoftheater-Intendanten betheiligten — willkommen geheißen.

Und dieser Einfluß auf die deutsche Bühne griff tiefer, er durchdrang immer merklicher die deutsche Production. Nicht nur daß das „Glas Wasser" zur Schablone für eine große Zahl deutscher Lustspiele wurde, unsere literarischen Tagesarbeiten fingen an sich die französische Formengewandtheit anzueignen und mit derselben Geschicklichkeit, nur plumper, auf den Hang zur Depravation in den großen Städten zu speculiren.

In Berlin bildete sich, mit den zahlreich anwachsenden Privatunternehmungen, gegen die Mitte des Jahrhunderts, nicht nur durch Uebersetzung und locale Zurichtung französischer Stücke, sondern auch durch deren Nachahmung ein Wetteifer in Beschmutzung unserer Bühnen-Literatur aus; in Entsittlichung der Darsteller, wie des Publicums. Und leider muß constatirt werden, daß fast alle Repertoire dieser Pest sich öffneten.

Man muß den Wiener Vorstadttheatern das Zeugniß stellen, daß sie erst dem Beispiele dieser Berliner Possen, und zwar langsam, gefolgt sind; immerhin war auch dort der französische Einfluß auf die Volksposse durch diese ganze Periode hindurch deutlich, wie wir dies bei Betrachtung der Nestroy'schen Stücke schon

wahrgenommen*). Aber es hielt sich doch noch ein gesunder lebenswarmer Volkston in den sogenannten Charakterbildern, welche an die Stelle der Zauberposse getreten waren, es erhielt sich in ihnen das Drama in allen seinen Bedingungen und immer noch eine bestimmte Richtung auf Volksmoral**). Ernst wie die Zeit geworden war, wurden es meist die Stoffe der Wiener Volksstücke, eine oder zwei komische Figuren mit ihren Couplets repräsentirten allein den Rest der alten Posse, freilich nicht immer lustig, oft voll ätzender Schärfe, wie Nestroy sie brachte, immer aber wurde der gesunde Antheil am Drama — an einem Abschnitt Menschenleben, an lebenswarmen Vorgängen — noch befriedigt. Wir können uns hieraus des Schlusses nicht erwehren, daß in Wien die Gesundheit des Volkssinnes noch dauerhafter war, als in Berlin, denn dort begann sich eine Behandlung der Posse zu bilden, welche nicht nur die Sittlichkeit der Bühne, sondern das Wesen des Dramas bedrohte, seine Bedeutung und seinen Inhalt in bloße Schaustellung und Witzreißerei aufzulösen bestrebt war.

So sehen wir, bei anfänglichem Anschluß an die Wiener Muster, schon in Possen wie „100,000 Thaler“,

---

*) S. 286.

**) Z. B.: „Die Frau Wirthin“, „Einer von unsre Leut“ u. s. w.

„Wenn Leute Geld haben", „Der gebildete Hausknecht", „Actienbudiker", Durchführung einer Handlung oder einer Volksmoral sehr lose behandelt und sehen die Schmachperiode der Berliner Posse schnell heranrücken, in welcher dramatischer Inhalt gänzlich aufgegeben werden sollte. Eine kaum verbundene Reihe von Scenen des Berliner Lebens sollten dafür entschädigen, in denen seine schlimmsten Seiten, die Vergnügungssucht, Schwindelei und Unsittlichkeit, mit vielem Behagen durch Localredensarten, und politisch tendenziöse meistens witzarme und zotenreiche Couplets illustrirt werden. Es bildeten sich für diese sittlich dramatische Entartung besondere Darstellungstalente, selbst weibliche, aus und ein Genie der Localkomik wie Helmerding — dessen Darstellung immer über die Inhaltlosigkeit seines literarischen Stoffes täuschte, — trug durch den Credit seiner Erfolge die Gattung, an die er seine Schöpfungskraft wegwerfen mußte, fast auf das ganze deutsche Repertoir über.

Der Dresdner Possen des dort beliebten Komikers Räder muß noch gedacht werden, weil in ihnen noch das Bemühen fortwirkte: die Zauberposse, die alte hanswurstische Maschinenkomödie lebendig zu erhalten. „Der Weltumsegler wider Willen" und „Der artesische Brunnen" geben davon noch anerkennenswerthes Zeugniß, aber der Autor, arm an Phantasie, Witz und eigentlich komischer Kraft, gerieth bald in die Noth-

wendigkeit, den Schwerpunkt seiner Stücke auf Decoration und Maschinerie zu verlegen und damit gar auf den noch nicht dagewesenen Behelf: aus den Berliner Ballets seine Dramen zu machen. Es war dies nur ein Mittel, die feenhafte Decorationspracht jener Luxusbühne, an einer Kette von gehaltlosen Scenen und banalen Couplets, herbeizuziehen.

Unsere Betrachtung verläßt die deutsche Volkspossе ausgehöhlt und verkommen, die wir in eigenthümlicher nationaler Kraft und reicher, bunter Fülle, aus den Anfängen des mittelalterlichen Dramas, im Zauberschimmer unserer Mährchenwelt, — als einen Nachhall aus Aristophanischem Geiste — hatten hervorquellen sehen. Wenn irgend etwas uns die Hoffnung auf Erhebung der deutschen Dramatik in volksthümlichem Geiste nehmen dürfte, so wäre es dieser Rückblick auf das Schicksal des Volksdramas.

Lassen wir von dieser unteren Schicht der dramatischen Dichtung, bis in ihre höchste geistige Region die Schlußbetrachtung schweifen, so finden wir: es ist nicht Mangel an Schaffenstrieb, an Talent, Geschicklichkeit und Kenntniß, den wir im Interesse der Schauspielkunst zu beklagen haben, es ist zum Theil der Mangel an eigentlichem dramatischen Tact und mehr noch an Gesinnung und Tüchtigkeit des Charakters bei den Dichtern. Gewiß ist, daß die menschliche Größe, welche in den Meisterdichtern der Kunst ihre großen Antriebe,

ihre dauernde Führung gegeben hat, nicht von Allen gefordert werden kann, welche der Schauspielkunst gedeihlichen Gedichtstoff zu bringen vermögen, aber ein gewisser Grad von straffer und unabhängiger Gesinnung ist immer dazu nöthig.

Man konnte sie bei den dramatischen Schriftstellern der vorigen Periode in dem guten Glauben von ihrer Berechtigung erkennen: mit dem sie ihre Erzeugnisse sowohl der Schauspielkunst wie dem Publicum als Pflichtgebote absoluten Geistes, aufnöthigen wollten*). Jetzt hatte die Ansicht der Dichter sich geändert, sie hatten begriffen, daß sie, um zu wirken, im Einverständniß mit der Darstellungskunst, in Kenntniß und Berücksichtigung der Auffassungsfähigkeit des Publicums sich befinden müßten. Man ging vom Idealitätsprincip zu dem der Realität über. Jäh, wie dieser Umschlag der Ansicht gewesen, wurde nun auch der Gegensatz des daraus hervorgehenden Verfahrens: man that dem Publicum und den Darstellern zu viel zu Liebe. Anstatt daß Dicht- und Schauspielkunst sich gegenseitig corrigiren sollen, avilirten sie sich.

Aber auch in dieser Periode der Entartung wächst der poetische Nationalgeist fort, still und groß zwischen

*) IV. Bd. S. 183 u. f.

Allem, was den Tag bewegt. Wenn er sich schöpfungskräftig auch nur in einzelnen Erscheinungen zeigt, in Verbreitung reiferer Erkenntniß und Befestigung des besseren Geschmackes sehen wir ihn unläugbar mächtig wirken.

Die Ehrfurcht vor unseren classischen Dichtern, — in den zwanziger Jahren so erkältet und gesunken — hatte in den dreißiger und vierziger Jahren sich kräftiger als jemals aufgerichtet. Die Verehrung für Lessing, Goethe, Schiller, die Anerkennung des stammverwandten, ewig mustergiltigen Shakespeare war in dieser Periode eigentlich erst unantastbar eingesetzt und verbreitet, die germanischen Classiker waren jetzt erst wahrhaft volksthümliche Autoritäten geworden, ihr Cultus ins Gemüth der Nation gewachsen.

In den zwanziger Jahren hatten die kritischen Verunglimpfungen, in denen man sich gefiel: einen der Weimar'schen Meister gegen den andern herabzusetzen, hatte der Schwall der Nachtreter der großen Dichter das Theaterpublicum gegen ihre Schule, und damit gegen die Meister selbst erkältet; mehr noch wirkte die Vernachlässigung, welche die Stücke auf den meisten Bühnen erfuhren. Schiller und Goethe wurden gewöhnlich in veralteter, ermatteter Besetzung, in herabgekommener Scenirung aufgeführt, Lessing war mit den bürgerlichen Stücken für Rococo erklärt. Da trat im Schooße der Kunstgenossenschaften das Bedürfniß

nach bedeutenderem Gedichtstoffe, als die Gegenwart sie brachte, verlangend hervor, die Ueberzeugung, daß das Talent nur an den großen Dichtern wachsen und Ruhm erwerben könne, reagirte mit entschiedener Spannkraft gegen den herrschenden Zustand. Die Gastspielrepertoire zeigten wieder überwiegend classische Titel, ein Erfolg zog den andern herbei, einzelne mit Sorgfalt und frischen Kräften unternommene Aufführungen bewiesen die siegreiche Kraft der großen Meister und so wurden die Bühnenvorstände für „die guten alten Stücke" um so mehr wieder gewonnen, als der auffallende Umstand: daß von den modernen Stücken — mit so großer Beifallsbeeiferung sie auch anfangs aufgenommen werden mochten — nur die wenigsten sich auf dem Repertoir erhielten, und so die Nöthigung hervortrat: in möglichst guten Aufführungen der classischen Stücke, dem Repertoir festen Bestand zu geben.

Wie Shakespeare hierbei immer voller ins Gewicht fiel, wie durch immer neue Uebersetzungen, immer mehr Verständniß des großen Meisters sich verbreitete und seine Werke allgemeineres Bühnenleben gewannen, als dies selbst in England der Fall war, das gehört ebenfalls zu den geschichtlichen Ergebnissen der letzten Jahrzehnte.

Was Ludwig Tieck schon 1817 von der Bedeutung Shakespeare's für die deutsche Kunst ausgesprochen*,

*) Vorrede zum „Deutschen Theater".

hatte sich im Verlaufe der thatsächlichen Entwicklung vollständig bewahrheitet. „Shakespeare ist deutsch", sagt er, „aber niemals waren die Deutschen italienisch, französisch und spanisch, und darum sollen auch wir die Spanier, Franzosen und Italiener so wenig als die Griechen auf unsern Theatern nachahmen. Die alte Poesie ist auf ihrem Wege in Sophokles erfüllt, in Calderon noch mehr beschlossen; die Franzosen bilden eine Schule ihrer Zeit, aber Shakespeare kann niemals beendigt werden, Alles schreibt gleichsam an ihm fort, was im Sinne der wahren großen Welt geschieht; diese Form ist keine geschlossene, kein Werk in ihr ist das höchste, einzige oder endende zu nennen, sondern wie die jetzige und künftige Zeit mit ihren besten Bestrebungen schon in Shakespeare liegt, so sollen wir uns eben darum von hier aus entwickeln und Natur, Wahrheit und Kunst finden."

Die Wahrheit dieses Ausspruches hat sich erwiesen. Die deutsche Dramatik hat alle Auffassungsweisen und alle Formen fremder Kunst mit begeisterter Hingebung an sich versucht, um bei Shakespeare's Muster schließlich wieder anzukommen, dessen nationale Verwandtschaft und innerer Zusammenhang selbst mit unsern rohen und gemeinen Zuständen um das Jahr 1600 schon*)

*) zur Zeit der englisch-niederländischen Komödianten. Bd. I, S. 149 u. f.

sich ankündigte. Dann haben holländische und italienische Muster unsere Dichter geleitet, dann französische unsere Bühne gänzlich beherrscht, bis Lessing diesen Bann gebrochen und auf Shakespeare gewiesen. Aber selbst nachdem dieser die Jugend Goethe's und Schiller's enthusiasmirt, sehen wir Beide wieder zu den griechischen Göttern, ja zur Bewunderung der Franzosen abfallen, an ihrer nationalen Eigenheit einbüßen und die Schauspielkunst auf rhetorische Abwege lenken. Diese hat sich dann an spanischen, dänischen, französischen, selbst an lateinischen und griechischen Gedichten in Originalformen eifrig versucht, wie dies keine andere Nation gethan, und indessen ist die Erkenntniß uns immer überzeugender aufgegangen: daß keine conventionelle Idealität die Kunst Menschen und menschliches Geschick darzustellen, gesund und stark mache, daß der poetische Realismus Shakespeare's allein das Lebensprincip der Dramatik sei; daß Dicht- und Schauspielkunst nach dem Vorbilde dieses naiven Riesengeistes, mit großem heitern Sinn: der Natur den Spiegel vorzuhalten vermögen. Diese Erkenntniß: daß Shakespeare der Urquell des germanischen Dramas sei, ist das wichtigste und beruhigendste Resultat der ganzen bisher beobachteten Entwicklung unserer Kunstgeschichte, sie wiegt alle ihre Mühen, Leiden und Irrthümer auf. Die dramatische Dichtung hat jetzt nur zu trachten: von der Abhängigkeit von Shakespeare's Formen frei zu

werden, damit sein Geist um so lebendiger wirken könne.

Die Versuche: immer mehr Stücke Shakespeare's in möglichst originaler Form für das deutsche Repertoir zu gewinnen, waren, mit mehr Glück als früher, fortgesetzt worden. Die Autorität des Dichters war gewaltig gewachsen, seine Werke wurden mehr gelesen, seine Formen wurden dem Publicum wie den Darstellern geläufiger, die ganze Behandlungsweise der Darstellung wurde sicherer und flüssiger. So konnten in den dreißiger Jahren schon jene älteren Bearbeitungen Shakespeare'scher Lustspiele, welche fast nur in Benutzung der Fabel bestanden — wie Beck's „Quälgeister" (Viel Lärmen), Holbein's „Liebe kann Alles" (Widerspänstige) — von den Originalen — wenn auch noch stark modificirt — verdrängt werden; auch griff von da ab keine solche Umarbeitung mehr Platz, wie viele auch noch versucht wurden, sich auf Goethe's Ausspruch berufend: daß Shakespeare der deutschen Bühne nur in Umgestaltungen anzueignen sei.

Gleichzeitig aber bewährte das von Schröder eingeschlagene Verfahren sich immer mehr: Shakespeare's Gedichte wesentlich nur durch Hinweglassungen dem modernen Verständnisse und Geschmack zugänglicher zu machen, auch durch Zusammenlegung der zerstreuten Scenen dem Interesse mehr von der Stabilität zu geben, welche die Fortentwicklung des Dramas seit

drittehalbhundert Jahren gewonnen hatte*). Daß aber dies Nothwendige geschehen müsse, daß dem Verlangen nach unveränderter Aufführung der Shakespeare'schen Originale — wie Gervinus es wieder am Schluß der hier betrachteten Periode erhob — nicht nachgegeben werden dürfe, wenn man den größten Dichter zu einem lebendigen Eigenthum der deutschen Schauspielkunst machen wollte, auch diese Erkenntniß hatte sich befestigt**).

Auch daß man zu weit gehen könne in dem Bemühen die Zahl der Shakespeare'schen Stücke auf dem deutschen Repertoir zu vermehren, erwies sich an den mit großem Eifer versuchten Aufführungen in Dresden von „Cymbelin" und „Antonius und Cleopatra" ***).

Man soll die Autorität großer Dichter nicht durch Experimente mit ihren unvollkommenen Arbeiten vor dem Theaterpublicum discreditiren, die Shakespearebewunderer konnten sich wohl damit zufrieden geben,

---

*) II. Bd. S. 379.

**) In diesem Sinne begann Eduard Devrient i. J. 1836 in Berlin seine Einrichtungen mit „Richard II.", setzte sie in Dresden und Karlsruhe fort und gewann der letzteren Bühne ein Shakespearerepertoir von zwanzig Stücken sicheren Erfolges.

***) S. 120.

daß zwanzig Stücke des großen Meisters dem deutschen Repertoir rühmlich gewonnen waren.

So konnte die deutsche Schauspielkunst — trotz Allem was die Ueberschauung der dichterischen Production der letzten Periode Bedenkliches und Niederschlagendes wahrnehmen läßt — im Vergleich zu der in andern Ländern, doch sich glücklich preisen. Der Nachtheil, in dem sie sich noch vor hundert Jahren mit ihren dichterischen Leistungen befunden, war seitdem hinlänglich ausgeglichen.

Italiens dramatische Literatur war dürftig, und das Bedeutende derselben, die Werke von Alfieri, Gozzi, Goldoni fast nicht mehr brauchbar, das größte schauspielerische Genie der Welt, Signora Ristori, vermochte ihr kleines Gastspielrepertoir fast nur durch Uebersetzungen zu nähren. In Spanien erschienen die Stücke des siebenzehnten Jahrhunderts, mit Mantel und Degen, nur wie die Gespenster der Vergangenheit, ihr eigentliches Leben empfing die Bühne durch Uebersetzungen und etwa Nachahmungen französischer Erzeugnisse. In England war es nicht anders. Nationale Arbeiten der Vergangenheit und Gegenwart waren ganz in Verfall gerathen, an Shakespeare versuchten sich selten untergeordnete Theater, die Darstellungsfähigkeit

dafür war verschwunden — Fanny Kemble und Hellen Faucet mußten von der Bühne abtreten aus Mangel an Mitspielern. Nur zu irgend einem luxuriösen Schaugepränge wurde hie und da eines von Shakespeare's weniger bedeutenden Stücken benutzt; das ganze volksthümliche Theater Englands war französisch geworden. Das Repertoir Frankreichs aber war wesentlich modern, im ganzen Lande hielt nur eine einzige Bühne in Paris, das théâtre français, einige Reste seiner tragédie classique und comédie Molière fest, um nicht einzugestehen: daß die französische Kunst mit ihrer Vergangenheit gebrochen habe und von dem, was der Tag bringt, abhängig geworden sei.

Die deutsche Schauspielkunst aber hatte sich jetzt den, von der englischen Bühne fast aufgegebenen Shakespeare zum unverlierbaren Eigenthum gewonnen und damit ihre Wurzeln tief in den Boden urgermanischen Geisteslebens getrieben, das die Entfaltung unserer Dramatik bis in fernste Zeit mit ihren Anfängen in Zusammenhang und Uebereinstimmung erhalten und Tieck's Weissagung vollständig erfüllen muß.

Will man aber, nach dieser Uebersicht, den Einfluß richtig bemessen, den die dichterische Production auf die

Schauspielkunst dieser Epoche ausgeübt, so darf man nicht übersehen: welche Gestalt und Gewalt das Drama in der Oper bekommen hatte und welchen Rückschlag dies auf die deutsche Darstellungsweise ausüben mußte, nicht nur weil an den meisten Bühnen Oper und Schauspiel noch eng verbunden waren, sondern weil im ganzen Verlauf der Kunstgeschichte immer die Oper das Schauspiel fortgerissen, nie das Schauspiel der Oper das Maß auferlegt hat.

Spohr und Marschner griffen nicht mehr durch neue Werke in die Entwicklung ein. Lortzing und Flotow, welche auf heiterem Gebiete die Popularität gewannen, boten der Darstellung natürliche und nicht zu Ausartung verführende Aufgaben, ebenso die mit Begierde übertragenen französischen Opern von Auber, Halévy, Adam.

Anders verhielt es sich mit der großen Oper, in der noch immer Spontini's Einfluß und der der Rossini'schen Nachfolger: Bellini und Donizetti, hier zu übertriebener Aeußerung der Leidenschaft, da zu der größten Verweichlichung des Ausdruckes reizte; ja mit Meyerbeer in eine Combination der raffinirtesten Effecte gipfelte. Mit bienenemsiger Sammelkunst wurde in diesen Werken ein grelles Durcheinander von erprobten scenischen und musikalischen Wirkungen zusammengetragen; der Unsinn in den dramatischen Mo-

tiven*), die musikalische Langeweile zur Vorbereitung auf den Eintritt eines glücklichen Motives, als Würze gebraucht, um die abgestumpften Nerven des Publicums wieder genußfähig zu machen; die Ueberraschung, der Reiz des Augenblicks aufs Dreisteste ausgebeutet**). Es charakterisirt die Zeitrichtung und ihre Art die Bühne aufzubrauchen, wenn man sieht wie zwei bedeutende Talente: Scribe und Meyerbeer — der Eine im Lustspiel als Meister bewährt, der Andere fähig ein abgerundetes Meisterwerk, wie den vierten Act der „Hugenotten", zu componiren — sich verbünden konnten, um wie beim Ausgange des siebenzehnten Jahrhunderts***), alle Operumittel bis zur Selbstvernichtung zu überbieten: und das Publicum zu kitzeln, zu erschrecken, zu verblüffen und schließlich zu übersättigen.

Daß diese Opern den Geschmack der europäischen Theaterwelt so lange Zeit beherrscht, wird Zeugniß geben vom Geiste dieser Zeit. Aber diese Thatsache mußte auf die Darstellungskunst einen gefährlichen Rückschlag üben. Zu den überspannten Affecten, die seit Spontini aus der Oper ansteckend herüberreichten, war jetzt der Kunstgriff gekommen: durch eine Mosaik von

*) Man denke an die Vaterliebe des Teufels in „Robert".

**) So die Verwandlung todter Nonnen in Hetären, die willkürlich wechselnden Bilder im 3. Act der „Hugenotten", die Schlittschuhpartie im „Propheten".

***) I. Bd S. 284.

einzelnen, mit Talent und geschickter Effectberechnung aptirten Momenten zu glänzen und die allmälige Entwicklung der Seelenstimmungen absichtlich zu vernachlässigen.

Die mächtige Stütze, welche vor 70 Jahren in Gluck's Opern der Darstellungskunst geworden*), drohte zu versinken, als ihr Cultus in Berlin und Dresden nachließ, wenn derselbe nicht neuen Antrieb in den 50er Jahren von Karlsruhe aus erhalten hätte, dem Mannheim und München willig folgten.

Indessen waren Richard Wagner's Werke erschienen, Gluck's declamatorische und charakteristische Richtung zu schärfster Ausprägung bringend, wenngleich mit Anwendung sehr verschiedener musikalischer Formen und Mittel. Wagner's Werke traten deutlich erkennbar als eine Reaction gegen die industriell frivole Richtung auf, welche in Meyerbeer ihren Gipfel gefunden. Ein ernster Geist, eine strenge Zumuthung an das Publicum zog die üppig reichliche Theilnahme wieder straffer an, machte an die Darstellung wieder den Anspruch durchgeführter Seelenzustände und unterstützte den wahrheitsgetreuen Ausdruck.

So ist es immerhin tröstlich aus dem erdrückenden Uebergewicht, welches die Oper mit jedem Jahre mehr über das Schauspiel erlangt hatte, doch auch die Spuren

*) III. Bd. S. 80 u. f.

des besseren Geistes wiedererstehen, ihn in den classischen Werken noch erhalten zu sehen. Daß aber die Oper es war, auf deren Einfluß im Allgemeinen alle Uebel des modernen Theaters zurückzuführen sind, ist ein unbestreitbares Erfahrungsresultat der Theatergeschichte.

Die Oper hat den Ausstattungsluxus gebracht und mit dem Zwange: das Geld dazu zu schaffen, den vorherrschend industriellen Antrieb, administrative Ueberspannung und Ruin; sie hat den geistigen Genuß an der dramatischen Kunst immer mehr zu einem sinnlichen, gedankenlosen ausgehöhlt, wohl gar zum bloßen Nervenreiz entstellt; durch ihre übertriebenen und affectirten Wirkungen hat sie die Darstellungskunst verführt, durch das Furore ihrer Beifallsstürme auch die Schauspieltalente fortgerissen zum Effect um jeden Preis und sie durch die fabelhaften Goldernten der Gesangsmatadore zu fieberhafter Unstätheit und Gewinnsucht verlockt.

So muß der Verführung der Oper ein großer Theil der Uebel zugeschoben werden, die wir am neuesten Zustande der deutschen Schauspielkunst beklagen.

Mangel an Talenten hatte mindestens keinen Theil daran, denn der hervorragenden Künstler hatte das deutsche Theater noch immer genug, um jedes andere Land, selbst Frankreich, darin zu übertreffen, und wenn sie in einer großen Hauptstadt zu vereinen gewesen wären, so würde Paris nicht eine gleiche Anzahl haben aufstellen können, welche — sei es durch anerkannte

Meisterschaft in idealer oder realistischer Richtung, sei es durch glänzende persönliche Begabung, sei es durch Feinheit, Correctheit und künstlerische Intelligenz — unbestrittene Beliebtheit oder eminenten Kunstwerth in gleichem Maße besessen.

Mit welchem Stolze hätte der Kunstfreund auch auf diese letzte Periode und ihren Reichthum an Talenten blicken dürfen, zu welcher Vollendung hätte sich die deutsche Schauspielkunst aufschwingen können, wenn alle diese vorragenden Fähigkeiten von einem Geiste, einer Gesinnungstreue, einer Achtung vor den großen gemeinsamen Interessen ihrer Kunst belebt gewesen wären.

Das rechte Maß überall zu bewahren, ist dem menschlichen Geschlechte nicht beschieden, aber mit dem Fortwachsen der schon in der vorigen Periode hervorgetretenen künstlerischen Demoralisation*) wurden alle die Auswüchse der Schauspieldarstellungskunst in ein System der Virtuosität gebracht. Der Correctheit der alten Schulen gegenüber kam eine Art von Schule der Incorrectheit auf, weil man ausgefunden hatte: daß das Richtige, Maßvolle und Schöne veraltet und ver-

*) IV. Bd. Cap. 5.

braucht sei, daß man damit keine großen Geschäfte mehr machen könne

Denn die allgemeine Fertigkeit der Schauspielkunst hatte sich ja gehoben*), selbst der Schlendrian nahm sich unanstößig aus für den, der wenig Inhalt forderte. Die Schauspielkunst war ins Schlepptau des nivellirenden Zeitfortschrittes genommen worden. Persönliche Ungeschicktheit und Lächerlichkeit erlaubte man sich selten mehr im gewöhnlichen Leben, so war sie auch von der Bühne geschwunden; seitdem der Vers Gemeingut aller Schulknaben geworden war, zerbrach sich auch kein Schauspieler mehr die Zunge darüber; der Vorgang so vieler ausgezeichneter Künstler hatte dem ganzen Stande eine Menge von Handgriffen, Hilfsmitteln und Effecten zugeführt; — eine reiche Erbschaft, mit der nur schlecht gewirthschaftet wurde. Sie wäre vortrefflich zu einem guten Ensemble zu benutzen gewesen. Aber es galt jetzt sich auszuzeichnen, und wer das wollte, der mußte entweder das Correcte, Wahre und Schöne seines Spieles bis zur Vollendung zu treiben suchen, oder zur gefälligen oder frappanten Manier, zur Uebertreibung, Ueberraschung, Seltsamkeit in Mischung aller erprobten Effecte sich wenden. Dieser Weg war der bequemere, also wurde er eingeschlagen und nach bestimmtem System verfolgt, das aus den bisherigen

*) IV. Bd. S. 254.

Virtuosenerfahrungen sich erbaut hatte und sich in einzelnen ausgesprochenen Maximen kennzeichnet. Z. B. „der große Künstler darf nie auftreten, ohne des beifälligsten Eindrucks gewiß zu sein". Er darf also niemals eine undankbare Rolle spielen, nie eine untergeordnete, sondern nur solche, in denen der Dichter bereits dem Spieler alle Trumpfe in die Hand giebt, in denen auch der mittelmäßige Schauspieler Beifall findet; diesen ist dann der Nachdruck der ausgezeichneten Virtuosität hinzuzufügen zu unfehlbarem Triumphe.

„Ferner darf der große Künstler nie ohne Beifall von der Bühne abtreten." Dazu müssen also die Abgangsreden zugestutzt, wo es nöthig die Gedichte, selbst classische Meisterwerke, zerrissen werden, um taugliche Reden an den Schluß der Scene zu bringen.

„Der große Künstler wächst durch geringe Umgebungen, darum ist es zweckmäßig, seine Gastrollen an untergeordneten Bühnen zu spielen, auch durch Einrichtung der Stücke die Rollen der Mitspieler unbedeutender zu machen."

Von ihnen sich abzusondern, weicht er schon im Anzuge vom allgemeinen Costum ab, spricht entweder leiser als alle Anderen, gewöhnlich aber viel lauter; sie in Schatten zu stellen und die Aufmerksamkeit auf sich allein zu concentriren kommen alle die Mittel an die Reihe, die seit Iffland so unendlich überboten sind.

„Den großen Künstler kennzeichnet die Prätension",

darum sucht er ein Aufsehen erregendes Auftreten und läßt, bevor er seinem Mitspieler antwortet, entweder eine kleine Pause der Spannung, oder er schneidet ihm durch rasches Einfallen das letzte Wort ab. In Auffassung und Ausführung der Rolle sucht er zu überraschen, lange Pausen, gleichgiltige Haltung, selbst eine Weile langweiligen Vortrags müssen den Glanz dem plötzlich hervortretenden Effecte grellen Aufschrei u. s. w. vorbereitend steigern u. s. w.

Wie steht dagegen Schröder's Grundsatz? „Es kommt mir gar nicht darauf an zu schimmern und hervorzustechen, sondern auszufüllen und zu sein. Ich will jeder Rolle geben was ihr gehört, nicht mehr und nicht weniger. Dadurch muß jede werden, was keine andere sein kann."

Auf solche correcte Maxime sich zu stützen lag nicht im Entferntesten in der Berechnung der Matadore, so stützten sie sich auch nicht — wie sonst die vorragenden Talente es nannten: — auf den Beifall der besten Köpfe, sondern nur der Menge, und auf keine Tugend, sondern nur auf die Schwächen des Publicums, das so gern, von dem eigentlichen Kunstwerke ab, sich auf die Persönlichkeit wendet; denn jenes fordert Antheil, diese nur Sympathie oder Antipathie, die beide schnell gefaßt sind und keiner Raison bedürfen, auch keine annehmen. Darum lehnten die Virtuosen alles Gewicht auf Geltendmachung der Persönlichkeit, die geistige oder sinnliche, darum suchten sie diese immer in den Vor-

grund der Darstellung zu schieben und ängstlich jeden verdächtigenden Schatten von ihrer unantastbaren Herrlichkeit zu verscheuchen *).

Denn wie auch zu dieser Zeit der Trieb sich auszuzeichnen auf allen Gebieten leidenschaftlicher, persönlicher, selbstsüchtiger und eitler geworden war, bei den Bühnenmatadoren war er zu einer dämonischen Besessenheit angewachsen, und dieser Theaterteufel machte von Natur gutgeartete Gemüther dem Reinmenschlichen abwendig, verblendete sie gegen den Werth von Pflicht, Achtung, Vertrauen, Liebe, Freundschaft, Bande des Blutes, Heimath, Familienleben, Vaterland; reißt sie mit Spielergier rastlos fort, zur Befriedigung unersättlicher Selbstsucht **); läßt sie die Welt nur nach der

*) Seydelmann, zum Beispiel, der in der Rolle des Brandon sein Messer zu ziehen hat, um Eugen Aram's Nachgiebigkeit zu erzwingen, aber durch ein vorgehaltenes Pistol unterwürfig gemacht wird, überraschte seinen Mitspieler in der Vorstellung, indem er statt des Messers selbst ein Pistol zog, um ihm das Uebergewicht der Schußwaffe zu entziehen.

Rott, als Santinelli in „Monaldeschi", stahl im letzten Zwischenacte die Tischglocke, damit die Königin nicht nach ihm klingeln könne. Dabei ertappt, erklärte er mit Heftigkeit: „Ich bin kein Schauspieler, der auf die Klingel kommt, ich spiele keine Bedientenrollen".

Charlotte von Hagn verweigerte die Darstellung der Mariane in „Verirrungen": „Ich will nicht immer Rollen spielen, in denen ich gebessert werde".

**) George Sand sagt merkwürdige Worte über den Theater-

Zahl ihrer Schaubühnen schätzen, in der Menschheit nur ein klatschendes und zahlendes Publicum kennen.

Eine auffallende Erscheinung dabei ist es, daß, nachdem das deutsche Theaterpersonal im vorigen Jahrhundert und in den ersten Decennien des jetzigen, nur eine verschwindend kleine Anzahl von Mitgliedern israelitischer Abkunft gezeigt, auf einmal in den dreißiger Jahren, davon eine große Menge in Oper und Schauspiel — und fast alle mit Auszeichnung — hervortreten. Der Bühnenboden war der Mühe werth geworden darauf sein Glück zu versuchen und es geschah mit all der Begabung, all dem zähen Eifer, der Willenskraft und Betriebsamkeit, welche diesem Stamme mit gutem Rechte so große Vortheile gewährt. Ein bemerkenswerther Umstand ist dabei auch der, daß nur diejenigen Mitglieder jüdischer Abkunft bei der Bühne bleiben, welche lohnende Auszeichnung gewinnen, dagegen diejenigen, welche wahrnehmen, daß sie nur Aussicht auf Verbleiben in untergeordneter Stellung haben, die Laufbahn bald wieder aufgeben. Aus unvertilgbarer Begeisterung am Theater, oder unverbesserlichem Hange

---

egoismus: „Un homme peut être jaloux des avantages d'une femme quand cet homme est artiste vaniteux, et un amant peut haïr le succès de son amante, quand le théâtre est le milieu où ils vivent. L'artiste vaniteux a toutes les petitesses, toutes les caprices, toutes les exigeances, tous les ridicules d'une femme coquette".

zu seinem bunten Leben und dessen zulässiger Bummelei — wodurch so mancher begabte Mensch kümmerlich dabei festgehalten wird — bleibt kein Jude bei der Bühne.

Die sich aber auszeichnen erlangen es fast immer durch geschickten Eklecticismus, durch die Kunst: alle erprobten Wirkungen zu sammeln und geschickt zu verwerthen. Noch hat die deutsche Kunst kein originelles Talent jüdischer Abkunft aufzuweisen, wie die französische es in Rachel besaß. Der Anlauf, der hie und da mit Eigenthümlichkeit genommen wurde, löst sich bald in national übereinstimmende Eigenheit auf: in den breiten Vortrag einer stark colorirten Auffassung, in den dargelegten Reichthum von starken Wirkungen und einen Mangel an Anmuth und Würde, welche die Affecte veredeln sollen, die Freude nicht lästig, den Schmerz nicht jämmerlich erscheinen lassen. Die Familienähnlichkeit von Herrmann's, Rott's, Dessoir's und Dawison's Spiel ließ sich mit geschlossenen Augen erkennen.

Es wird sich doch aus der Natur der Dinge rechtfertigen lassen, wenn behauptet wird, daß der verstärkte Eintritt des jüdischen Elementes in das Theaterleben*) seiner industriellen Richtung einen starken Sporn eingesetzt habe.

*) Gleichzeitig trat eine große Zahl jüdischer Literaten hervor, als Dichter, Uebersetzer, Possenfabrikanten und Journalisten.

Die modernen Gastspielwanderungen hatten seitdem ihren Antrieb gewechselt. Ursprünglich war dies der Ehrgeiz in erster Linie gewesen, der Geldgewinn nur in zweiter, jetzt war es umgekehrt: das industrielle Interesse an ihren Kunstleistungen war das wesentlich Bestimmende für die Schauspielvirtuosen geworden, in seinen Dienst begab sich der Ehrgeiz.

Im Beginn der Virtuosenepoche sah man den Ehrgeiz wohl zur Narrheit ausgeartet und mancher Gastspielreisende war seinen Reisegefährten im Postwagen durch die Anzahl seiner erhaltenen oder besorgten Lorbeerkränze lästig geworden und hatte sie ermüdet durch Herzählung der Applause und Hervorrufe, die er von jeder Stadt im Gedächtniß hatte, jetzt prahlte man nur mit dem, was man *gemacht* habe, der Börsenausdruck bezeichnete den Werth der Kunstleistung; man ließ sogar durch die Journale die Summen aufzählen, die man in dieser und jener Stadt eingenommen und der höchste Triumph der Kunst lag in dem Saldo, den man sich in der Bilanz mit der Einnahme eines rivalisirenden Matadors gut gemacht hatte.

So sollte denn für die hervorragendsten Talente kein anderes Kunstgesetz mehr gelten, als der Erfolg, der Cassenerfolg, der materielle Vortheil*).

---

*) „Unselig der Mensch", ruft Schiller, „der mit dem Höchsten, was sein Geschlecht vom Schöpfer empfing: mit Wissen-

Man darf sich gegen das niederschlagende Ergebniß nicht verblenden: daß gerade die größten Talente der Neuzeit zum entschiedenen Nachtheil der Kunstentwicklung gewirkt haben.

Glücklich bewahrten noch einige Hoftheater ihre Selbständigkeit, indem sie die Kunstmatadore zu entbehren wußten, aber was gewann die Kunst dabei?

Die großen Talente konnten, losgerissen vom innigen Antheil am Ganzen der Darstellung, nicht das werden, wozu sie, ihrer Begabung nach, angelegt waren; sie blieben stehen auf der Stufe, welche der Massenbeifall bezeichnete. Sich selbst zu genügen und den Besten ihrer Zeit, ihren Kunstgenossen und der Entwicklung ihrer Kunst zu deren höchsten Zwecken zu dienen — das lag fernab von ihrem Wege. Welcher von den männlichen oder weiblichen Wandervirtuosen konnte, die Hand auf der Brust, das Verdict von sich selbst abgeben: mein Sinnen und Trachten zielt auf die Offenbarung des Menschlichen in seinen Stärken und Schwächen, ich suche die Vollkommenheit dieser Darstellung im Dienste der Wahrheit, zur Freude und zur Veredlung meines Geschlechtes?

Eckhof, Schröder, Iffland, Ludwig Devrient, Frau

---

schaft und Kunst, nichts weiter erlangen will, als der Gemeinste mit dem Gemeinsten."

Bethmann, Sophie Schröder, Luise Müller und mancher Andere durften dies sagen, trotz aller Schwachheiten, denen sie auf ihrem Wege unterlagen; die Tendenz ihres Lebens war der Kunstzweck. Keines der höchstgefeierten Talente dürfte das in diesen Tagen von sich sagen.

Von diesem Momente an war der Schauspielkunst die unnatürliche Aufgabe gestellt: ihre Fortbildung mit Beiseitelassung ihrer ausgezeichnetsten Talente zu versuchen.

V.

Einwirkungen und Aussichten.

Die Schauspielkunst hat, mehr als alle andern Künste, einen socialen Charakter; sie ist für ihre Zustände nicht allein verantwortlich. Mit den Bewegungen und Ergebnissen des staatlichen und gesellschaftlichen Lebens eng verknüpft und von ihnen beeinflußt, ist sie auch abhängig von der Stellung und Organisation, welche man ihr auferlegt, abhängig von manchen ihr fremden Interessen, die sich aber an ihr nähren. Nachdem wir also betrachtet haben, was die Schauspielkunst *gethan*, fordert das, was ihr *geschehen* ist, eine letzte Aufmerksamkeit. Es ist aus den letzten Decennien manche redliche Bemühung zur Hebung der Kunst und des Standes zu verzeichnen.

Die Wissenschaft begann sich eingehender mit der Schauspielkunst zu beschäftigen, ihr immer zahlreichere ästhetische Untersuchungen zu gönnen, ja 1841 erschien ein eignes Buch von *Rötscher*: „Die Kunst der drama-

tischen Darstellung, in ihrem organischen Zusammenhange wissenschaftlich entwickelt", das von den Gelehrten etwas über die Achsel angesehen, von den Schauspielern mit der Scheu gemieden, welche alle Künstler vor wissenschaftlichen Entwicklungen haben, doch von allen Einsichtigen unter ihnen, von allen wahren Freunden der Kunst, mit achtungsvoller Dankbarkeit und inniger Freude aufgenommen wurde.

Zum ersten Male war in einem gelehrten Werke die Schauspielkunst in ihrer Selbständigkeit anerkannt, ihre wissenschaftliche Begründung durchgeführt. Mit Rötschers Buche hatte die Menschendarstellungskunst festeren Boden gewonnen, für ihre Selbstachtung, für die Achtung der Welt. Daß das Werk nicht als ein Lehrbuch der künstlerischen Technik gelten konnte, vermindert seinen Werth nicht, der in seiner umfassenden theoretischen Bedeutung, in der Gedankenentwicklung und Hinweisung auf das höhere sittliche Moment der Kunst, als eine entschiedene Wohlthat für den Schauspielerstand zu betrachten ist. Nach der Richtung auf die Wirklichkeit hin darf der erste Versuch einer geschichtlichen Darstellung, mit der Eduard Devrient 1848 in diesem Buche hervortrat, als eine weitere Bemühung angesehen werden: der Schauspielkunst ihre eigenthümliche Begründung zu schaffen. Es wurden hierdurch viele andre theaterhistorische und dramaturgische Forschungen und Erörterungen angeregt. Abgesehen

von der reichen Literatur, welche die Dramatik in ihrem Total behandelte, ist zu keiner Zeit der Schauspielkunst so viel literarische Bemühung zu Hilfe gekommen.

Daß der Ausfluß des kunstphilosophischen Vermögens, welcher in die Journalistik sich ergoß, ebenso wohlthuend gemeint und wirksam gewesen wäre, ist leider nicht zu behaupten, auf diesem Gebiete war in den letzten Decennien Nichts besser, Vieles wesentlich schlimmer geworden *).

Allerdings wurde die Theaterkritik in den geachteten Zeitungen hie und da von urtheilsfähigen Männern, oft mit System ausgeübt, selten im richtigen Sinne; mit der Belehrung Front machend gegen das Publicum, seltener aber noch wurden die unparteiischen Standpunkte auf die Dauer behauptet, und so dann der Einfluß auf den Künstlerstand verloren. Man sah die ehrenwerthesten Charaktere nicht Stich halten gegen die Verführung der journalistischen Stellung zu einem eitlen und hochmüthigen Absolutismus, der bei anfänglicher unbestechlicher Zurückgezogenheit, bald Huldigungen und Ovationen annahm, dann sie forderte und damit endigte: in jeder einigermaßen anständigen Form bestechlich zu werden. Die Summe von Erfahrungen zeigt, daß gegen die Versuchung der journalistischen Herrlichkeit kein Charakter sicher ist. Auch darum sollte

*) S. IV. Bd. S. 202 u. f.

die Theaterkritik nicht das tägliche Brod der Zeitungsleser sein, nur periodisch, bei Vorgängen, welche der höheren Urtheilskraft würdig sind, eintreten, oder die Theaterkritiker sollten, nach Holtei's Ausspruch: abgesondert wie die Scharfrichter leben.

Die hauptsächlichste Wirkung auf den Künstlerstand gewannen die elenden Kritiken in den kleinen Tagesblättern und Theaterzeitungen, die sich mit den Theateragenturen verbreiteten, und die Seydelmann „Fliegenschmutz auf dem Spiegel der Wahrheit" nannte.

Man kann diese Art der Kritik nur aus der Natur und den Zwecken jener Agenturen verstehen.

Im J. 1832 gründete der Literat L. von Alvensleben in Leipzig die Wochenschrift „Allgemeine Theater-Chronik". Das Redactionsbureau erbot sich zugleich: den Vertrieb von dramatischen Arbeiten, auch Engagements u. s. w. zu vermitteln. Es war dies in Deutschland das erste Beispiel der Nachahmung der Pariser agences théâtrales. Während die Chronik sich in wachsender Verbreitung erhielt*), erlangte die damit verbundene Agentur weniger Einfluß, als die später erstehenden.

Einer der Souffleure des Berliner Hoftheaters,

*) Sie ging schon 1834 an Sturm und Koppe über unter Redaction von Victor Kölbel.

Namens Wolff, begann 1834 das Geschäft solcher Theateragentur, er verband damit 1837 die Herausgabe des „Almanachs für Freunde der Schauspielkunst"*) und brachte durch seine rührige Durchtriebenheit das Geschäft in so raschen Flor, daß er bereits 1847 sich mit einem namhaften Vermögen davon zurückziehen konnte. Der Erweis, den Wolff von der ungewöhnlich reichlichen Erwerbsquelle der Theateragentur lieferte, verbreitete rasch eine Menge derselben über ganz Deutschland.

Die Verwandlung der stabilen Bühnen in Winter- und Sommertheater**) machte sie fast unentbehrlich, und Directionen wie Theatermitglieder von diesen Agenten abhängig. Selbst die Vorstände der stabilen, ja der vornehmsten Bühnen fanden es allmälig bequem, ihr Personal durch die Nachweisung und Vermittelung der Agenten zu recrutiren und die vorragendsten Talente zogen es auch bald vor: ihre Gastspiel- und Engagementsangelegenheiten durch diese Vermittler betreiben zu lassen***). Hatten diese doch ihren Geschäftsverkehr mit allen Vorständen, theilweise deren Vertrauen, also

*) Dieser Almanach hielt sich an das Muster des Gothaischen und Iffland'schen und genügte in seiner statistischen Richtung einem entschiednen Bedürfnisse.

**) S. 45 u. f.

***) S. 49.

auch Kenntniß von Gunst und Ungunst der momentanen Theatersituationen, und hatten sie doch auch noch das Mittel der Reclamen durch ihre Theaterzeitungen in der Hand. Denn jede Agentur hielt sich eine solche, sowohl zur Geschäftsverkündigung, als um eine öffentliche Stimme innerhalb der Theaterwelt zu haben. Daß über diesen Kreis hinaus diese Zeitungen wenig oder nichts wirkten, war gleichgiltig, denn ihre Kritiken hatten nur einen Geschäftszweck innerhalb der Theaterwelt. Zunächst lobten diese Blätter ihre Abonnenten, oder war das durchaus nicht möglich, so wurden sie doch geschont; nur Nichtabonnenten wurden getadelt; die Kunden aber der Agentur wurden weitaus gepriesen; der Menschenhandel übte seine Reclame.

Wer dagegen sich der Agentenvermittelung entzog oder gar von ihr abfiel, war Gegenstand der Verfolgung. Durch dies einfache Geschäftsverfahren wurden die Bühnenmitglieder wie zur Benutzung der Agenturen; so auch zum Abonnement der Agentenzeitungen gedrängt und garantirten damit deren Bestand; während gute Theaterblätter nach wie vor sich nicht zu erhalten vermochten.

Da die Agenten so wenig Redactionskosten als möglich zu tragen wünschten, so waren ihnen Zusendungen von Gratisartikeln willkommen und wenn sie von einem Abonnenten kamen, sanctionirt. Natürlich wimmelten diese Blätter bald von Selbstkritiken; die Bühnenmit-

glieder selbst also schrieben und bezahlten diese Blätter, durch welche sie sich die Geißel flochten. Ein Jeder wußte das und Jeder hoffte doch die Andern, vornehmlich die Bühnenvorstände, zu täuschen und sich Credit innerhalb des Bühnenkreises zu verschaffen. Man abonnirte auf die unzähligen Agentenzeitungen, wie man den Beitrag zu einer Lebensassecuranz entrichtet; die Bühnenmatadore, die sich den Gastspielmarkt offen zu halten hatten, verzehnfachten ihr Abonnement oder zahlten den verbreitetsten Blättern geradehin jährliche Redactionsbeiträge „zur Unterstützung ihrer Erfolge".

So prosperirten die Agenturen in auffallendster Weise, es gab kein anderes Geschäft, das, ohne irgend einen Capitaleinsatz, so rasch Vermögen abwarf. Der Gewinnantheil, den sie angekündigtermaßen von jedem durch sie — oft nur durch einen einzigen Brief — vermittelten Geschäfte bezogen, war an sich bedeutend, er war bei Engagements 5% vom Jahreseinkommen, bei Gastspielen 10% vom Ertrage, für Vertrieb von dramatischen Werken bis 15%. Dieser Gewinn stieg aber durch die Gratificationen, welche unter verschiednen Titeln geleistet werden mußten, um die Vermittelung zu befeuern, ja nur den Agenten zu bewegen, sich der Angelegenheit überhaupt anzunehmen. Es gingen sogar in der Theaterwelt Anschuldigungen von schimpflichen Bedingungen, welche Agenten an weibliche Theatermitglieder gestellt.

Als die ersten Tarife für den Gewinnantheil der Agenturen festgestellt wurden, galt noch der Grundsatz: der Theaterangehörige solle nur im ersten Jahre der ihm vermittelten Anstellung die Agentenprocente zahlen. Man gab sich damit den Schein der Billigkeit, aber es lag in des Agenten Gewalt, bei der Wandelbarkeit der Saisontheater, das Mitglied für das nächste Jahr immer an eine andere Stelle zu versetzen und dasselbe immer von Neuem zinspflichtig zu machen.

Weigerte es sich den Verfügungen des Agenten Folge zu leisten, so brauchte dieser nur den Widerspänstigen ein einziges Jahr unversorgt zu lassen, so war er ruinirt und mußte Alles aufbieten um den Seelenverkäufer nur wieder zu bewegen: ihn auf's Neue an der Kette zu schleppen. Die mächtigsten Agenten aber sicherten sich gegen Selbstbestimmung, Unfolgsamkeit und Abfall ihrer Clienten dadurch: daß sie sich in deren Interessen nur dann bemühten, wenn diese sich durch Reverse verpflichteten: auch von mehrjährigen Anstellungen, ja selbst von allen möglichen Verlängerungen und Besserstellungen — auch wenn Agentenvermittlung gar keinen Theil daran habe — ihnen die Tantième zu zahlen. Wurde also eine, von einem Agenten nur veranlaßte Anstellung eines Künstlers zu einer lebenslänglichen, so war dieser, nach seinem Reverse, verpflichtet dem Agenten lebenslänglich 5% von seinem Einkommen zu zahlen. Diesen Zustand

der Leibeigenschaft wandten Agenten auch auf junge, vielverheißende Talente dahin an, daß sie dieselben auf eine Reihe von Jahren contraktlich in Sold nahmen, sie dann an dieses und jenes Theater vermietheten, oder ihr Recht durch Cession des Vertrages ganz verkauften.

Es war überaus schwierig für Mitglieder der Saisontheater diesem Netze sich zu entreißen, selbst wenn sie Geldmittel besaßen sich durch Reisen persönlich bekannt zu machen, auch eine erwerblose Zeit ohne Gefahr vorübergehen zu lassen, denn die Directoren nahmen fast alle im Herbste ihre Künstlergarnituren von den Agenten an.

Waren sie doch dadurch der Mühen und Kosten der Künstlerwerbung größtentheils enthoben; denn schlauer Weise hatten die Agenten nur die Mitglieder zur Bezahlung ihrer Vermittelung angezogen*). Mußten nun die Directoren sich auch manches untaugliche Mitglied gefallen lassen und den Uebelstand nochmaligen Personalwechsels**); mußten sie nun auch das Odium der Tantièmenabzüge und der Eintreibung mancher weiterer

*) Dies war indessen nur ein Scheingewinn für die Directoren, denn die Agenten steigerten die Gehaltforderungen ihrer Clienten, um sie zahlungsfähiger, auch ihre Tantième größer zu machen, eigentlich also zahlten die Directoren doch alle Kosten.

**) S. 49.

unbilliger Forderung des Agenten übernehmen, was war zu thun? „Das Geschäft brachte es nun einmal so mit sich.“ Mancher Director war wohl gar — wie auch die Künstler oft — von seinen Agenten durch Geldvorschüsse abhängig und hatte sich dabei verpflichten müssen: kein Engagement ohne dessen Vermittelung einzugehen, war dies indeß doch bei einzelnen Mitgliedern geschehen, so mußte er von diesen die Agentenabgabe zu erpressen suchen, damit er sie nicht selbst zu zahlen habe.

Die Interessen der Directionen und Agenturen fingen an zu verschmelzen, die Directoren wurden zu Agenten ihrer Agenten. Auch die Autoren gaben ihre Interessen in die Hände der Agenten, theils aus vornehmer Zurückhaltung oder aus Bequemlichkeit, theils in dem Wahn: die Agenten vermöchten eine selbständige und rasche Prüfung ihrer Stücke und eine baldigere Aufführung zu veranlassen, während bei dem Mangel wohlorganisirter Lesecomités nur besondre persönliche Empfehlung von Gewicht — oder der Erfolg des Stückes an irgend einer namhaften Bühne — die Kenntnißnahme herbeiführte und der Agent in Wirklichkeit nur Druck und Postbeförderung, Einziehung des Honorars und spärliche Auszahlung an den Autor leistete.

Genug, da die Agenten die Hände in allen Theatergeschäften hatten, ein abergläubischer Machtschimmer

ihre Zeitungen, ihre Bureaux umgab, Alles ihrer unentrinnbaren Gewalt sich tributär, ja leibeigen ergab, der Einzelne schwach, leichtsinnig, mittellos sich aus dem Zauberbann nicht befreien konnte, gemeinsame Willenskraft dagegen nicht zusammenzubringen war, weil die Unnatur der Saisonstheater immerhin die Agenturen nothwendig erhielt — so konnten diese inmitten unsrer geordneten Rechtszustände ein System der Erpressung und der Despotie erbauen, das in unseren Staatszuständen kaum in der Organisation clerikaler Gesellschaften eine Vergleichung findet. Diese Vampyre des Theaterlebens unschädlich zu machen, sollte selbst ein energischer Anlauf der verbundnen Hoftheater im Bühnenverein nicht stark genug sein *).

Besser, wenn auch langsam und unvollständig gelang eine andre Bewegung, um dem rechtlosen Zustande der Autoren abzuhelfen **).

Um eine staatliche Anerkennung des geistigen Eigenthums herbeizuführen und damit den Schutz dramatischer Dichtungen und Compositionen gegen unberech-

*) S. 305.

**) S. IV. Bd. S. 229.

tigte Aufführungen, traten im April 1834 die Berliner Dichter und Componisten zusammen. Das zur Durchführung der Sache erwählte Comité*) bemühte sich eifrig durch Einfluß und Vorantritt der preußischen Regierung ihren Zweck bei allen übrigen zu erlangen, wurde aber schließlich auf Betreibung ihrer Sache bei dem Bundestage angewiesen. Eine Petition wurde nach vielen Special- und Plenarberathungen zu Stande gebracht, die Unterschriften aller dramatischen Autoren in ganz Deutschland mühsam und aufhältlich gesammelt und endlich im Mai 1836 das Schriftstück dem hohen Bundestage eingereicht.

Dasselbe stellte die gewohnte Theaterübung, den dramatischen Autoren gegenüber, dar, und resumirte sie dahin: „So kann also, nach der bisherigen Usance, jede Bühne, erstens im Rechtsfalle, angenommene Manuscripte mit jeder ihr beliebigen Kleinigkeit honoriren und hat sie damit *gekauft*; gedruckte ohne Honorar und gegen des Autors Willen, aufführen, denn sie sind herrenlos; — und zweitens im Nichtrechtsfall braucht sie nicht zu kaufen und nicht auf den Druck zu warten,

*) Es bestand aus Spontini als preuß. Gen.-Musikdirector, Professor Gubitz, Willibald Alexis (Häring), v. Elsholtz, Ed. Devrient; Letzterer hatte die Secretariatgeschäfte. Zur Berathung und Feststellung der Petition an den Bundestag wurde 1835 Raupach hinzugezogen.

sondern nur das Manuscript sich heimlich abschreiben zu lassen, und sie ist, wenn auch nicht im Rechte, doch im Besitz und Gebrauch, den ihr niemand nach unsern Gesetzen stören darf".

Die Schrift führte aus: welch ein schamloser Trafik mit Abschriften beliebter Stücke, also mit dem Manuscriptendiebstahl getrieben werde*), sie betonte vornehmlich: daß die Aufführung eines gedruckten dramatischen Werkes gleich dem Nachdruck den Autor schädige, und ebenso die willkürliche Honorirung desselben.

Die hohe Bundesversammlung zog die Entscheidung dieser Sache in sehr reifliche Ueberlegung, denn sie nahm sich fünf Jahre Zeit dazu. Unterm 22. April 1841 faßte sie ihren Beschluß, in dem das Wesentliche

---

*) Musikhändler Carl Zulehner in Mainz betrieb ihn als ein offenes Geschäft und antwortete auf die Reclamation eines Autors: „Ich kenne kein Gesetz in Deutschland, welches mir verbietet Manuscriptopern, ja ganze Bibliotheken von reisenden Schauspielern oder Directoren zu kaufen und wieder zu verkaufen. Ich treibe dieses Geschäft bereits seit dreißig Jahren und denke es auch noch ferner zu betreiben. Ich werde daher Ihre Stücke kaufen, wo ich sie am billigsten bekomme und wiederverkaufen an Jeden, der sie von mir haben will. Dies zur Nachricht". — Die Verwaltung des Leipziger Hoftheaters kündigte bei dessen Auflösung eine Auction von Opern und Schauspielen im Manuscript ganz unbefangen an.

lautete: „Die öffentliche Aufführung eines dramatischen oder musikalischen Werkes, im Ganzen oder mit Abkürzungen, darf nur mit Erlaubniß des Autors, seiner Erben oder sonstigen Rechtsnachfolger stattfinden; so lange das Werk nicht durch den Druck veröffentlicht worden ist".

Der wichtigste Punkt des Gesuches also: der Schutz schon gedruckter Dramen gegen unbefugte Aufführung, war nicht nur nicht gewährt, sondern ausdrücklich von der Gewährung ausgeschlossen.

Sieben Jahre waren seit dem Zusammentritt des Comité verflossen, so lange hatte die deutsche Autorschaft in Bemühung und Geduld um den Bundesbeschluß gedient, wie Jakob um Rahel, und hatte schließlich eine Lea erhalten. Wie gering geachtet und rechtlos die dramatische Kunst in Deutschland noch immer, das war damit erwiesen. Indessen war doch der erste Boden für die dramatischen Autorenrechte gewonnen und was noch fehlte ergänzte die spätere Gesetzgebung der einzelnen Staaten, so daß nach Verlauf weniger Jahre den Autoren ihr Recht wurde.

Eine weitere Ausbildung fand der Vortheil der Dichter durch das emsige Bemühen des Berliner General-Intendanten Küstner: den in Frankreich üblichen

Autorenantheil an jeder Einnahme von ihren Werken (Tantième) in Deutschland einzuführen. Er bewog den Director Holbein in Wien zu übereinstimmendem Handeln und Beide veröffentlichten unterm 10. März 1844 die Zusage: den Autoren von dichterischen und musikalischen Werken, welche auf der ihnen untergebenen Bühne gegeben würden, den zehnten Theil der Einnahme von jeder Aufführung ihrer Werke zu gewähren *), falls sie es nicht vorziehen sollten nach bisheriger Uebung ein Gesammthonorar anzunehmen. Dieser Zusage schloß sich Dingelstedt bei Uebernahme des Münchner Hoftheaters an und auf einige Zeit das Hamburger Stadttheater. Die übrigen Theater blieben bei der Honorirung der Dicht- und Compositionswerke stehen, diejenigen in Städten von kleinem Theaterpublicum machten zur Vertheidigung ihres Verhaltens mit Wahrheit geltend: daß bei ihrem geringen Maße von Wiederholungen der Werke, der Vortheil der Autoren nicht im Antheil an der Einnahme liege, zumal es in Deutschland keine ergänzenden Gesetzesbestimmungen gebe, welche die Bühnenvorstände zu Wiederholung der Stücke

*) Unterm 7. April 1847 veränderte Küstner die Berechnung des Autorenantheils, wonach derselbe bei ganzen Vorstellungen nur 7 statt 10% gewährt, und so nach Maßgabe der Ausfüllung der Abendvorstellung betreffende Bruchtheile festgestellt wurden.

unter gewissen Umständen nöthigen. — Jedenfalls hatte diese theilweise Einführung der Tantième eine heilsame Wirkung, sie brachte die Anerkennung dessen, was die Dramatik dem dichterischen Geiste verdankte, zu deutlicherem Bewußtsein, und aus Streit und Vertheidigung ging doch eine Beschämung der Bühnenvorstände über bisher Versäumtes hervor, so daß man im Allgemeinen höhere Honorare zahlte, und damit eine gerechtere, vortheilhaftere und naturgemäßere Ertheilung des Ehrensoldes für die Autoren anbahnte*).

*) Billig ist, daß der Autorensold größer sei, als er bis dahin war, ob aber der Einnahmeantheil eine naturgemäße Belohnung sei, ob die französische Einrichtung als so mustergiltig betrachtet zu werden verdient, steht noch dahin. Offenbar werden dadurch die auf populäre Anziehungsmittel berechneten Werke, oft die werthlosesten, unverhältnißmäßig höher als alle werthvollen, von gewähltem Geschmack, belohnt. Oft führt die Darstellung, oft die Ausstattung eines Werkes dessen öftere Aufführung herbei und belohnt also durch den Einnahmeantheil den Autor ganz ungerechter Weise. Und wenn dann z. B. die schönen Decorationen eines Werkes die dauernd guten Einnahmen veranlassen, hätte der Maler nicht dasselbe Recht Tantième zu verlangen wie der Dichter? Und da der Dichter, bei Verbreitung seines Werkes durch den Druck, in der Regel nicht in Gewinnantheil bei dem Buchhändler tritt, warum sollte er es bei der Bühnenverwaltung, die das Werk aufführt? Eine weitere Entwickelung der Frage des Autorensoldes dürfte wohl noch angemessenere Erledigung finden, als durch die Tantième, sei es durch höhere einmalige Honorirung,

Anderes aber als die Geldbelohnung der Dichter und Componisten ließen die Bühnenvorstände noch immer zu wenig berücksichtigt, nämlich die Achtung vor den Erzeugnissen des schöpferischen Geistes überhaupt, indem die Anstalten zur Prüfung der Werke, welche den Bühnen angeboten wurden, allzu mangelhaft getroffen waren. Die überfluthende Menge der Novitäten war überall lediglich den Regisseuren überwiesen, denen eine eingehende Prüfung aller unmöglich war, die sich also auf das beschränkten, was von bekannten Autoren war, was ihnen besonders empfohlen oder irgendwo mit günstigem Erfolge aufgeführt worden; die große Mehrzahl der angebotenen Werke blieb fast bei allen „Theatern" ungelesen. Man kann der Behauptung nicht widersprechen, daß durch dies Verfahren, durch diesen allgemeinen Mangel vernünftig geordneter und gewissenhaft arbeitender Lesecomités Bedeutendes unbekannt, Verheißendes ungefördert geblieben sei*).

---

als durch Nachschußzahlungen bei dauerndem Erfolge u. s. w. Immer aber sollte der Originalproduction und dem höheren poetischen Werthe auch höhere Schätzung zu Theil werden.

*) Was in Karlsruhe zu Anfang der 50er Jahre geschah, um den Autoren gerecht zu werden, wurde, als zu mühsam, von keiner andern Theaterverwaltung nachgeahmt.

Eine andere Einrichtung als die der vereinzelten Autorentantième, allgemeiner und unzweifelhaft wohlthätig eingreifend in das Theaterleben, brachte Küstner in seinem rührigen Eifer, sich für den Nutzen des deutschen Theaters hervorzuthun, zu Stande, es war der Cartelverband der Bühnenvorstände, der, zu einem deutschen Bühnenverein constituirt, die Hoffnung gab, daß mit ihm der Boden gegeben sei, wo der Hebel auch für die höheren Interessen der Dramatik eingesetzt werden könne.

Schon im Jahre 1829 hatte Küstner die Anregung gegeben, der Gewissenlosigkeit, welche in Haltung und Achtung der Verträge bei Mitgliedern und Vorständen der Bühnen eingerissen war, durch ein Cartel der Theater untereinander zu steuern, da diesem demoralisirenden Unfuge auf dem gewöhnlichen Rechtswege nicht beizukommen war. Die Zerstückelung Deutschlands, die Verschiedenartigkeit der Rechtspflege, die fast unüberwindliche Schwierigkeit von einem Lande ins andere Rechtsschutz zu erlangen, hatte seit hundert Jahren den Vertragsbruch der Bühnenmitglieder erleichtert und zuletzt so gewohnt gemacht, daß wir fast keinen Lebenslauf eines früheren Schauspielers kennen, in dem nicht ein eigenmächtiger Bruch seiner Verbindlichkeiten vorkäme; ja noch in neuester Zeit kam es vor, daß Vorstände der ersten Hofbühnen Künstler, die sie gern gewinnen wollten, zum Durchgehen ermuthigten. Reclamationen,

selbst steckbriefliche Verfolgungen hatten sehr selten Wirkung, man hielt den Rechtsuchenden hin mit den tausenderlei Einwendungen, welche den Flüchtlingen nie fehlten; auf den Rechtsweg verwiesen, traten dann endlose Verschleppungen ein, worüber die Zeit hinging, in welcher die Wiedererlangung des Deserteurs noch wünschenswerth sein konnte, man hatte ihn längst ersetzen müssen, und wenn der Ausreißer wirklich an einem Orte sich stark bedrängt sah, so trat er zu einer andern Bühne über, mit welcher die bisher fruchtlos verfolgte Procedur von Neuem zu beginnen war. Es stellte sich endlich klar heraus, daß ohne Cartel der Bühnenbehörden eine Vertragssicherung nicht möglich sei. Dennoch wollte es 1829 noch nicht glücken eine größere Anzahl von Vorständen für den Plan zu gewinnen.

Als Küstner die Berliner Intendanz angetreten, begann er seine Agitation für den Plan wieder, und wieder nicht mit Erfolg*), bis in der gleichzeitig begin-

*) Die Gemeinschaft mit der Person des Agitators scheint den Vollblutintendanten nicht auffordernd gewesen zu sein, Herr von Lüttichau wollte nur in Gesellschaft des Obristkämmerers, des obersten Vorstandes der Wiener Hoftheater, eintreten, Wien aber weigerte den Beitritt zu der deutschen Angelegenheit. Auch wirkte der Allarm einschüchternd, den man im Lager der Bühnenmitglieder schlug, wo die Matadore die Beschränkung ihrer Willkür fürchteten und die Lähmung ihrer stets bereiten Drohung: wenn ihnen der Wille nicht geschehe, so gingen sie davon.

nenden Bemühung des Intendanten von Gall in Oldenburg die Sache eine neue Beförderung erhielt. Eine Denkschrift desselben*) trat der laxen Moral der Bühnenvorstände entgegen, entschuldigte den leichtsinnigen Treubruch der Künstler mit der gesetzlichen Licenz, die man ihm zugestehe. „Wenn dem Schauspielerstande bisher die tiefer in sein ganzes Leben und Wirken eingreifenden Gesetze fehlten; wenn er ein unglückliches Privilegium hatte, wortbrüchig, leichtsinnig und unzuverlässig in seinen Dienstverhältnissen zu sein; kann man sich wundern, wenn er den ausgedehntesten Gebrauch von diesem traurigen Privilegium machte? Gewiß nicht! So wird es Pflicht derjenigen, deren Willen und Einsicht Einfluß auf die Bühnen haben, dem in mehrfacher Beziehung beklagenswerthen Verhältnisse des Schauspielerstandes endlich abzuhelfen."

Herr von Gall erwarb sich das Verdienst die ganze Unternehmung des Vereins dem bloßen Vortheilsboden der Vorstände zu entheben und sie in das höhere Gebiet der Versittlichung des Standes zu versetzen, dem sie, in ihrem ganzen Umfange betrachtet, eigentlich angehörte. Jetzt traten die Hofbühnen von Hannover, Stuttgart und Weimar dem Vorschlage bei, Herr von Küstner gesellte sich ihnen zu und gewann von diesem Vereine die Vollmacht zu einer im Mai 1846 erlassenen

*) Vorschläge zu einem Theater-Cartel. 1845. Oldenburg.

allgemeinen Aufforderung, welche dann 32 Bühnen zu diesem Cartel-Vereine (zunächst auf fünfjährige Dauer) sammelte.

Dies Cartel verpflichtete also die Vorstände: „keine Mitglieder anzustellen oder im Dienste zu behalten, welche noch früher eingegangene Verbindlichkeiten gegen eine andere Cartelbühne zu erfüllen haben, auch keinem Gastrollen zu bewilligen, der nicht mit legalem Urlaub versehen ist, oder seine völlige Dienstfreiheit darthut".

Ein erwähltes Präsidium hatte über die Einhaltung des Cartels zu wachen, ein für jeden Einzelfall zu erwählendes Schiedsgericht über streitige Fälle, ohne Recurs zu entscheiden. Dadurch waren alle Contractbrüchigen auf die Zuflucht zu wenigen Bühnen beschränkt, das Durchgehen verlor seinen Nutzen und verminderte sich auffallend. Das Präsidium kam zuerst an die Berliner General-Intendanz, nach Ablauf der ersten fünfjährigen Periode (1851) an die Stuttgarter unter Baron von Gall. Derselbe berief einen Congreß der Bühnenvorstände Juli 1853 nach Leipzig, wo das Statut erweitert, die Herausgabe eines Vereinsblattes unter dem Titel „Centralorgan" beschlossen wurde.

Der Verein wuchs jetzt auf 47 Mitglieder, auch die städtischen und Privatbühnen des Kaiserstaates traten bei und das Wiener Oberkämmereramt, wenngleich es beharrlich den Beitritt der Hofbühne zum Verein wei-

gerte, gab doch die Versicherung: aus eignem Ehrantriebe die Cartelverpflichtung beobachten zu wollen. So hatte der Verein eine ausgebreitete Wirksamkeit erlangt und das Präsidium war wohl zu der Zuversicht berechtigt, daß es an der Zeit sei seine Gewalt in Abstellung von schreienden Mißständen in der Theaterwelt zu prüfen.

Aber an einigen rühmlichen Versuchen sollte es sich herausstellen: wie begrenzt die Macht des Vereins sei, sobald seine Unternehmungen nicht gradehin auf den Geschäftsvortheil seiner Mitglieder zielten. Zur Durchführung von gemeinsamen Maßregeln zu kräftigem und höherem Gedeihen der dramatischen Kunst reichte die bloße Ehrverpflichtung seiner Mitglieder nicht zu und eine Unterstützung der Staatsregierungen zur Herbeiführung geordneter Zustände war noch immer nicht zu hoffen*).

*) Die Thatsachen liegen eigentlich über diese Schlußepoche hinaus, aber ihr Bericht ist dennoch hier am Platze. Baron v. Gall berief 1858 einen Vereinscongreß nach Dresden, auf welchem wichtige Beschlüsse gefaßt wurden. 1) Einsetzung eines vom Präsidium ganz unabhängigen, auf drei Jahre zu erwählenden Schiedsgerichtes mit Obmann. 2) Uebereinstimmendes Verfahren in Berechnung der Spielhonorare. 3) Bemühung um Gleichmäßigkeit der Vertragsformen. 4) Um die Theaterangehörigen von der Uebergewalt der Theateragenturen zu befreien: Verzichtleistung auf ihre Vermittelung, dagegen Errichtung eines allgemeinen Nachweisungsbureaus und

Der Bühnenverein empfahl auch seinen Mitgliedern die Stiftung von Pensionsfonds, um den Künstlern berechtigte Ansprüche an künftige Versorgung zu

---

eines dafür wirkenden Geschäftsblattes. Jeder Abonnent desselben sollte unentgeltlichen Geschäftsverkehr mit dem Bureau haben, das auf Gefahr der Vereinsmitglieder gehalten wurde. 5) Wurde die Vorbereitung einer allgemeinen deutschen Theaterorganisation, vornehmlich zu Gunsten der Privatunternehmungen, beschlossen. Eine beabsichtigte Regulirung der Gehalte und Gastspielhonorare gelangte nicht zum Beschluß. Das Präsidium kam durch Neuwahl an die Berliner General-Intendanz und Herr v. Hülsen ergriff die Durchführung der Beschlüsse mit ausdauernder Energie. Das zum drittenmale redigirte Vereinsstatut verpflichtete die Mitglieder vom 1. Octbr. 1858, spätestens von Jan. 1859 jede Geschäftsverbindung mit allen Theateragenten abzubrechen. Jetzt begann der heimliche, dann der erklärte Abfall der Mitglieder unter Einfluß der Agentenmacht. Auf einem Congreß in Berlin 1859 kam eine Vorstellung an alle deutschen Regierungen um Gewährung einer gesetzlichen Theaterorganisation zur Schlußredaction und Absendung. Indessen fielen nun nach und nach aus Anhänglichkeit an die Agenten 37 Bühnenvorstände vom Vereine ab. Seine Existenz war bedroht und darum wurde auf einem Dresdner Congreß 1860 beschlossen: Drei der zuverlässigsten Agenten als Vereinsagenten einzusetzen und nur die allgemein verrufenen oder unbedeutenden auszuschließen. Das genügte aber den Abtrünnigen nicht, grade die Ausgeschlossenen waren ihnen die geschäftsförderlichen. Endlich, als der Verein auf 10 Mitglieder geschmolzen war, die auch alle Unkosten des Centralbureaus und Vereinsblattes trugen, die Theaterangehörigen, aus Furcht vor den Agenten, von beiden für sie geschaffenen

verschaffen und sie dadurch den Kunstinstituten angehöriger zu machen, es hatte dies wenig Erfolg; nur in Karlsruhe trat 1854 eine Pensionsanstalt ins Leben und schloß sich den andern, in Braunschweig, Dresden, Cassel, Coburg, Darmstadt, Hamburg, Frankfurt, Mannheim, Leipzig und Prag bestehenden an. Von wirklich stabilen Stadttheatern blieben zurück: Breslau, Brünn, Nürnberg, Linz, Pesth, Graz, von Hoftheatern Hannover, Schwerin, Strelitz, Stuttgart, Weimar, Wiesbaden, an denen indessen längere Dienstzeit durch Hofpensionen belohnt wurde, was am Berliner Hoftheater durch den Anschluß an den Staatspensionsfond, an den Wiener Hoftheatern durch Decrete gesichert war. Ganz ohne Aussicht auf Altersversorgung blieben nun noch die Angehörigen von 130 Bühnen, deren Mehrzahl unständige, die also die Möglichkeit nicht boten Etwas für das Alter zu sparen. Denn die Natur der Saisontheater mit ihrem steten Wechsel des Personals machte es ja ganz unthunlich locale Pensionsfonds

---

und unterhaltenen Einrichtungen sich fern hielten, mußten diese aufgegeben werden, der Kern des Vereins war gezwungen — um nur den Cartel zu retten — auf einem Dresdner Congreß, 1861, in einer vierten Redaction des Statutes, allen edleren Tendenzen des Vereins zu entsagen und ihn wieder auf den bloßen Vortheil der Cartelverpflichtung zurückzuführen. Das sammelte die Mitglieder wieder.

zu stiften. Nur ein allgemeiner deutscher Theaterpensionsfond, wie Eckhof ihn im Sinne hatte*): — dessen Verpflichtungen und Vortheile mit dem ersten Gehaltbezuge beginnen und den Theilhabern durch alle ihre Theaterirrfahrten folgen sollten — konnte Hilfe bringen; wie aber konnte ein solches Institut in unseren jetzigen gänzlich unorganisirten und zerfahrenen Theaterzuständen dauerhaft errichtet werden?**)

Die finanzielle Lage der vorragenden Schauspieltalente wurde dagegen in diesem Zeitraume sehr glänzend. Bei den Hoftheatern von Berlin, Wien, Dresden, Hannover stiegen die Gehalte der ersten Rollenfächer auf 4000 Thlr. bei mehrmonatlichem Urlaube. Die Theater ersten Ranges besoldeten ihre zweiten

*) II. Bd. S. 283.

**) Die Stiftung der Perseverantia, durch Louis Schneider 1857 bewerkstelligt, welche — wenn auch keine Pensionen, doch, nach dem Muster der Berliner Rentenanstalt, den Ersparnissen der Theaterangehörigen hohe Zinsen verhieß — erregte die dankbarste Freude, die fabelhaftesten Erwartungen und Lobpreisungen. Nach fünf Jahren aber erwies sich das mit großem Pomp eingesetzte Institut als lebensunfähig und wurde 1863 aufgelöst.

Rollenfächer so hoch, als dies bei Hoftheatern zweiten und Stadttheatern ersten Ranges mit den ersten Fächern geschah. Dazu gewannen die großen Wandervirtuosen durch ihre Gastspiele Vermögen, wie sonst nur die Opern- und Balletmatadore.

Diese opulenten Verhältnisse gaben allerdings dem Stande immer mehr Ansehen in der bürgerlichen Gesellschaft; die Angriffe gegen seine Sittlichkeit begannen zu verstummen, oder hinterließen gar keinen Eindruck. Der Bann, welcher die Schauspieler von Ordenszeichen ausschloß, wurde durch Herzog Ernst v. Koburg und Emil Devrient's Verdienst gebrochen und das Beispiel fand Nachfolge; die Universität in Tübingen ertheilte zwei Stuttgarter Schauspielern, Grunert und Löwe, den Doctortitel — trotz alledem veränderte sich die Stellung des Standes in der Gesellschaft nicht, dafür fehlte ihm noch immer das Erforderniß: die Bildung*); die allgemeine und die Fachbildung. Mit allen den oben aufgezählten Gaben, welche den Künstlern gewährt wurden, blieb der Stand immer noch von der Staatssorgfalt ausgeschlossen, es wurde keine Fachbildung von ihm gefordert, es wurde ihm keine gewährt; die Anregung zu allgemeiner Bildung, welche die Fachbildung in allen Ständen mit sich führt, wurde ihm also auch nicht zu Theil, die gebil-

*) IV. Bd. S. 240.

deten Bühnenkünstler blieben immer noch Autodidakten also Seltenheiten.

Das Verlangen nach Theaterschulen trat immer stärker und allgemeiner auf, je mehr der Verfall der Theaterstabilität die Uebungsstätten für junge Talente verwüstete, je mehr und mehr das Beispiel der vorragenden Künstler den Sinn für Correctheit und Uebereinstimmung verwirrte.

Dagegen fehlte es noch immer nicht an Stimmen, welche die Schulen als Pflanzstätten unlebendiger Pedanterie verschrieen, und die Phrase Immermann's besonders liebten: „nicht in Schulstuben, nur auf der Bühne und im Lampenfeuer wird der Theaterheld". Das bestritt aber auch kein Verfechter der Schule und jene kriegerische Vergleichung war leicht damit geschlagen, daß auch nur das Schlachtfeld Soldaten mache, man deshalb aber doch weder Officiers- noch Unterofficiersschulen abschaffe und die Recruten nicht unexerciert ins Feuer schicke.

Es erschienen in diesem Zeitraume ziemlich erschöpfende Schriften über Nothwendigkeit der Schulen und deren Beschaffenheit; eine von Eduard Devrient legte den Nachdruck auf die praktische Grundlage der Kunst, eine von Theodor Rötscher mehr auf die wissenschaftliche.

Eine Zeit lang schien es, als sollten diese An-

regungen Folge haben. Der König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen beschäftigte sich mit dem Plane zu einem Conservatorium, in dem die Schauspielkunst in Verbindung mit der Musik gepflegt werden sollte; Mendelssohn wurde zur Direction berufen; indessen die Sache selbst ging den Weg aller Entwürfe dieser Periode. Nirgends aber in Deutschland, bei den vorhandenen Musikconservatorien, oder sonst, bildeten sich Vorschulen aus, um zu der einflußreichsten Kunst genügend vorzubereiten. Die Privatanstalten, welche hie und da auftauchten, hatten meist nur vorübergehendes Leben und wirkten durchaus unzulänglich, bei ihrer unzulänglichen Grundlage. Der Staat aber blieb gleichgiltig gegen die eigentlichen Bedürfnisse der dramatischen Kunst; man ging nicht ernstlich daran genügende Vorschulen zu errichten, weil man den Zusammenhang des Theaters mit den höheren staatlichen Culturabsichten immer noch nicht zu organisiren gedachte.

Ein einziger Staatsmann sollte noch einmal in dieser Periode — und wieder in Preußen — das Gewicht dieses Zustandes, die sociale Bedeutung der Kunst begreifen; und eingehender sogar und umfassender als es 1808 geschehen*) war.

---

*) III. Bd. S. 423.

Im Jahre 1848, als die große Gährung der Geister ein neues Deutschland verhieß, als alle Kräfte und Fähigkeiten der Nation zu einem erhöhten Culturleben sich anboten, da faßte der preußische Cultusminister von Ladenberg den Plan: den Einfluß aller Künste auf das Volksleben in Uebereinstimmung zu setzen und zu organisiren.

Weil aber die Dramatik alle Künste in das Bereich ihrer Wirkungen zieht, so erließ der Minister eine öffentliche Aufforderung an Theaterverständige, — besonders noch an einzelne Personen, — ihre Absichten ihm darüber mitzutheilen: welche Gestaltung dem Theater zu geben sei, um es zu einem gedeihlichen Wirken in Uebereinstimmung mit den übrigen Künsten zu setzen. Dieser außerordentliche und verheißende Schritt rief eine nicht unbedeutende Anzahl von Schriften hervor, die in ihrer Gesammtheit den Beweis lieferten, daß die Ueberzeugung bei den Bühnenverständigen sehr verbreitet war: nur durch staatliches Einschreiten sei dem Theater zu helfen.

Die ausgeführteste dieser Schriften erschien im Druck*) und machte so die Angelegenheit zum Gegen-

*) Das Nationaltheater des neuen Deutschlands. Eine Reformschrift von Eduard Devrient. Leipzig, J. J. Weber. 1849.

stande öffentlicher, theilweis heftiger Controversen. Man wollte — der Tagesströmung gemäß — die dramatische Kunst frei wissen und begriff diese Freiheit unter industrieller Ungebundenheit, man wies allen bevormundenden Einfluß zurück und perhorrescirte den „Staatsgensd'armen".

Den Anschauungen aber des Ministers von Ladenberg entsprachen die Grundzüge der Reformvorschläge *), er anerkannte: daß die Eindrücke, welche das Theater hervorbringt, die stärksten aller Künste seien, daß sie daher wohlthätige oder nachtheilige sein müssen, der Staat also eine ernste Aufforderung habe: sich heilsamer Wirkungen vom Theater zu vergewissern.

Dasselbe Ministerium, welches Bildung und Veredlung der Nation zur Aufgabe habe, welches Religion, Wissenschaft und Kunst in ihrem Zusammenhange überwacht, müsse es in ihren Pflichtenkreis einschließen: sich auch des Theaters zu bemächtigen.

Schon war es dem Minister gelungen den König für die Theaterreform zu gewinnen. Bei der bevorstehenden Regulirung der Civilliste sollte die Theatersubvention von derselben abgelöst und auf den Etat des Cultusministeriums übertragen werden, und sämmt-

*) Was hier folgt war der wesentliche Inhalt einer ausführlichen Besprechung zwischen dem Minister und dem Schreiber dieser Geschichte am 9. März 1849.

liche Bühnen des preußischen Staates demselben Ministerium unterstellt, den Hof- und Polizeibehörden des Landes aber abgenommen werden. Das Genauere der Organisation, das Maß der Einwirkung des Ministeriums in den neuen Gang der Dinge müsse vorbehalten bleiben, jedenfalls werden die Vortheile der Reform ihre Schwierigkeiten belohnen.

Die Errichtung einer alle Künste umfassenden Akademie war ebenfalls vorbereitet, im Sommer (1849) sollten künstlerische Autoritäten zu einer Berathung der vorliegenden Entwürfe nach Berlin berufen werden.

Der Zustimmung der Landes-Abgeordneten sowie der Geldbewilligungen für diese großartigen Plane glaubte der Minister sich gewiß halten zu dürfen.

So nahe schien ein mächtiger Schritt die staatliche Bedeutung aller Künste sicher zu stellen, der Schauspielkunst unter ihnen den richtigen Platz anzuweisen und ihr die würdigsten Ziele vorzuschreiben. So nahe war ein großes Beispiel des tonangebenden Staates im Vaterlande — und so kläglich sollte die Hoffnung wieder zu Grunde gehen!

Die Gegenströmung der politischen Bewegung war begreiflicherweise Ladenbergs Entwürfen nicht günstig, er selbst mußte dem Ministerium Manteuffel weichen und aller Segen seiner Pläne ging mit ihm in sein

frühes Grab. Wann und wo wird aber wieder ein Staatsmann von solchem sittlichen Enthusiasmus für den Einfluß der Künste auf die Menschheit an so entscheidender Stelle stehen und Ladenbergs Pläne wieder aufnehmen?!

Nachwort.

Das Virtuosenthum, dessen wachsende Ausbildung zu schildern dieser fünfte Band der Kunstgeschichte unternommen hat, ist während der zwanzig Jahre, die jenseit der gesteckten geschichtlichen Grenze bis heute liegen, durch den Lauf der Dinge hinfällig geworden. Die hervorragendsten Matadore sind durch den Tod vom Schauplatz gerufen, andere haben ihre Anziehungskraft abgenutzt, wieder andere sind in ihrer Nichtigkeit erkannt worden; viele der besten Talente unserer Tage streben nicht mehr nach isolirendem Virtuosenruhm, haben auch wohl ihre Fähigkeiten der Förderung und Leitung der Totaldarstellung gewidmet; womit die virtuose Richtung aufzuhören pflegt.

Der herrschende Glanz des Virtuosenthums ist also gebrochen, die Schauspielkunst im Großen und Ganzen von einem verwirrenden Schwindel befreit.

Daß ein solcher Moment sehr geeignet ist, den

Hebel einzusetzen, um die Standesbildung zu fördern, die Gesammtthätigkeit zu erheben, Treue gegen die Natur und das Gedicht, Correctheit und Maß wieder herrschend zu machen, tritt einem jeden Betrachter entgegen. Man erinnert sich, wie lange der Staat dem Theater die Vorbildungsschulen schuldig ist, wir stehen wieder bei den Plänen Ladenbergs und bei der Frage nach einem Nachfolger in seinen Ideen.

Die Antwort ist uns in dem jüngst verflossenen Lustrum geworden.

Im Jahre 1869 hat die preußische Staatsregierung eine gesetzliche Gewerbeordnung erlassen — welcher sich die Regierungen von Württemberg und Baden angeschlossen und der vermuthlich bald alle Reichsregierungen folgen werden — in deren § 32 jeder andere Begriff von der dramatischen Kunst als der eines Gewerbebetriebes untergeht. Die den Höfen angehörigen Theater sind zwar noch nicht von dem Gesetze berührt, aber neueste Vorgänge machen es zweifelhaft: wie lange die Mehrzahl derselben noch Hoftheater sein werden?

Es heißt in dem betreffenden § 32 des Gewerbegesetzes: „Schauspielunternehmer bedürfen zum Betriebe ihres Gewerbes der Erlaubniß, dieselbe ist ihnen zu ertheilen, wenn nicht Thatsachen vorliegen, welche die Unzuverlässigkeit des Nachsuchenden in Beziehung auf den beabsichtigten Gewerbebetrieb darthun.

Beschränkung auf bestimmte Kategorien theatra-

lischer Darstellungen sind unzulässig." Also ein neues Gesetz unserer Tage kümmert sich nicht um die seit vorchristlicher Zeit hinlänglich erörterte Bedeutung des Theaters, nicht um Kenntniß, Befähigung desjenigen, der es leiten soll.

Der Unfug, den diese so übel verstandene Theaterfreiheit sehr bald herbeiführen mußte, hat unter den Mitgliedern des Künstlerstandes eine so energische Entrüstung hervorgebracht, daß bisher Unerhörtes in der Theatergeschichte geschah, der Schauspielerstand, immer gespalten, für gemeinsame Angelegenheiten so schwer zusammenzubringen, erhob sich einmüthig zu einem moralischen und künstlerischen Widerstande, schloß einen genossenschaftlichen Verband, zu dessen Befestigung eine weise Vorsorge für das materielle Wohl der Mitglieder voran schritt. Der alte Plan Eckhofs, eine allgemeine deutsche Theaterpensionscasse zu errichten*), bisher für unausführbar gehalten, lebte wieder auf, zugleich mit der Intention des Altmeisters, die er damals mit den Worten äußerte: „Diese Pensionscasse soll nur ein entfernter Schritt zu einem ganz andern Ziele sein, ich will ins große Ganze mehr und engere Verbindung und Rechtschaffenheit zu bringen suchen".

Sehr weislich gehen die Führer der Genossenschaft nur langsam auf diese andern Ziele zu und suchen zu-

*) II. Bd. S. 283.

nächst den Verband durch unbeugsame Sicherung der materiellen Interessen zu befestigen.

Ob sie, wenn das gelungen, den treibenden Einfluß auf die Theaterschule, auf die Organisation der künstlerischen Praxis, auf die Dauer des auf diesem Gebiete Gewonnenen erlangen werden, den ihnen der Kunstfreund wünscht, und den die bisher erwiesene Geneigtheit der Bühnenvorstände hoffen läßt, ob die hochachtbare Haltung und Wirksamkeit der Genossenschaft die Staatsregierung bewegen wird, die bessern Schichten der Theater aus der gesetzlichen Erniedrigung zu erheben, ihr geistiges Leben und einen Cultureinfluß zuzugestehen — das sind die Fragen, welche an das Schicksal der deutschen Schauspielkunst erhoben werden müssen.

Die unabhängige Staatsgewalt allein kann das ideale Drama in seiner selbständigen Würde aufrecht erhalten; die industrielle Abhängigkeit vom Publicum zieht es in die Alltäglichkeit oder in die Fratze herab.

Ohne Ideal aber geht eine Kunst verloren, wie ein Volk ohne Glauben.

Quellenangabe

des dritten Theiles fortgesetzt.

Kannegießer: die alte komische Bühne; Genelli: das Theater zu Athen; Herrmann und Ottfried Müller; Schneider: das attische Theaterwesen; Geppert: die altgriechische Bühne; Wagner: die griechische Tragödie und das Theater in Athen; Witschler: die tragische Bühne in Athen; Wieseler: Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern; Strack: das altgriechische Theatergebäude (Kupfertafeln); Tolken: über die Eingänge zur Orchestra; Ferrari: Storia e descrizione dei teatri antichi e moderni; Becker: Handbuch der römischen Alterthümer; Philipp von Zesen: Beschreibung der Stadt Amsterdam; Paul von Stetten: Kunst-, Gewerbe- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg; Kurz: Beiträge zur Geschichte und Literatur (Auferstehungsspiel aus Kloster Muri); Pichler: über das Drama des Mittelalters in Tyrol; Bechstein: das große Thüringische Mysterium, das geistliche Spiel von den zehn Jung-

frauen; Rein: vier geistliche Spiele des 17. Jahrhunderts für Charfreitag und Frohnleichnam; Hilarii Versus et Ludi, Spiele des XII. Jahrhunderts; Jubinal: mystères inedits du quinzième siècle; Schröder: deutsche Weihnachtspiele aus Ungarn; Weiß: die Wiener Haupt- und Staatsaction; Hagen: Geschichte des Theaters in Preußen; Paldamus: das deutsche Theater der Gegenwart; Meier: Denkwürdigkeiten aus dem Leben des Grafen Hahn-Neuhaus; Bärensprung: Geschichte des Theaters in Mecklenburg-Schwerin; Glaser: Geschichte des Theaters zu Braunschweig; Klingemann: Kunst und Natur; Schiller: Briefe an Heribert von Dalberg; L. Schneider: Mittheilungen aus Iffflands Acten; Leipziger Kunstblatt 1817 bis 1818; Berliner dramaturgisches Wochenblatt 1815—1817; Theatralische Mittheilungen, Dresden 1814—1815; Iris 1821, Frankfurt; Berliner Theateralmanach v. Saphir 1828; Ansichten über das Berliner Theater 1817; Küstner: Rückblick auf das Leipziger Stadttheater; K.: meine Theaterleitung; Klingemann: Theateralmanach; Lambert: Theateralmanach; Gervinus: Shakespeare; H. Hettner: die romantische Schule; Zimmermann: dramaturgische Blätter; Immermann: Memorabilien; A. Lewald: Unterhaltungen für das Theaterpublicum; Rötscher: Seydelmanns Leben und Wirken; Seydelmanns Briefe; die tragische Bühne der Römer, Uebersetzungen; Nicolai: über den Gebrauch des falschen Haares; Lichtenberg: Brief über das engl. Theater (vermischte Schriften); die Kunst der Scenik von F. v. Akatz gen. Grüner; Rich. Wagners Schriften; Hettner: das moderne Drama; Freytag:

die Technik des Drama's; Gensft: aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers; Pasqué: Goethe's Theaterleitung; Teichmanns Nachlaß; Rommels Geschichte von Hessen; Koffka: Iffland und Dalberg, Geschichte der klassischen Theaterzeit Mannheims; Holbein: Geschichte seiner Theaterleitung; Dr. Weber: Weimar; Anschütz: Erinnerungen; E. O. Lindner: die erste stehende deutsche Oper.

Namen- und Sachregister

zum 1. bis 5. Bande.

A.

Abbt II 288, III 115
Abendmahlsverweigerung I 385
Ackermann, Konrad, II 66, 71, 134, 140, 146, 149, 160, 241, 246; Frau A. II 149; Dorothea A. II 150, 334, 370; Charlotte A. II 150, 334, 368
Actor I 121, 130
Actus gregorianus I 368
Adamberger, Nanny Jacquet, II 414, III 138, 316
Aeschylus I 8
Affligio II 203, 214, 220, 223
Aktientheater V 44
Alayrac, d', III 40
Albini V 246
Albrecht, Dr., III 112; Sophie A. III 90
Alceste von Gluck II 224
Alembert, d', II 315, 322
Alexandriner I 213, 296, II 420
Alexandrinerstücke II 8, 16, III 69, 167
Alexi II 391
Allram, Frau, III 319; Herr A. III 320, IV 128
Altenburg V 70
Alterniren II 418, V 220
Altmutter, Frau, III 325
Altonaer Nationaltheater III 112
Alvensleben, L. von, V 291
Alxinger III 129, 130
Amalie, Prinzessin v. Sachsen, V 155, 248
Amberg II 396
Ambrosch III 102
Amphitheater I 9
Angely IV 47, 177, V 26, 27
Angilbert I 19
Anschlagzettel I 246, 315, 322, 345, 346, 349
Anschütz III 357, IV 84, 88, 167, V 138; Frl. A. V 12
Anstand II 29, 117, 227
Antigone von Sophokles III 372, V 156
Antoine, Frl., später Frau Lang, III 325

Antusch II 12, 53, 67
A. P. V 246
Apel II 67
Apelt II 401, III 108
Apollotheater IV 141
Apparat I 51, 98, 116
Arena V 18
Aresto III 336
Argensela I 140
Argumentator I 130
Arien, d', III 40
Arioſto I 141
Arzt, Quackſalber, Kaufmann in den Myſterien, I 30
Aſchenbrenner, Frau, III 108, 328
Aſcher V 76
Auber IV 219
Auferſtehungsſpiele I 25, 67
Auffenberg, von, IV 58, V 126, 129, 131
Aufresne II 139
Augsburg I 114, 272, III 111
Ausſchuß II 404, 415, III 17
Autos sacramentales I 139
Ayrenhoff, von, II 216, 224
Ayrer, Jakob, I 155, 167, 196.

B.

Babo II 401, III 40, 107, 324
Bachmann III 114
Bänkelſänger I 93
Bäuerle III 317
Baiſon V 4, 7
Baiſon-Wurda V 7
Ballet I 218, 271, 329, II 132, 167, 238, 339, 371, 391
Bamberg III 329
Baranius, Frau, III 75
Barden I 92
Barnhelm, Minna von, II 143, 181
Baſtiari I 313
Batuti, Geſellſchaft der, I 32
Baudius V 12
Bauer, Carol., IV 36, 47, V 112
Bauernfeld IV 86, 173, 233, V 246, 257
Bauernſpiele I 137, 370, 399
Baumann, der ältere, III 146; der jüngere B. III 139, 147, IV 84; Dem. B., ſpäter Frau Ritter, III 5
Baumeiſter, Frl., V 12
Bave I 289
Bayer III 320, IV 128, V 18; Frl. B. V 72, 73, 112, 120
Bazoche, Confrérerie de la, I 32, 114, 142
Beaulieu, von, V 78
Beaumarchais II 288
Beccari, Auguſtin, I 269
Beck, Johann Ferdinand, I 354; Heinrich B. II 259, III 4, 6, 34, 40, 41, 55, 243, 324; Frau B. III 243
Becker III 242, 339, 357, IV 79, V 81; Frau B. III 340, 378
Beckmann IV 47, 137, V 25, 27, 28, 138
Beer, Michael, IV 18, V 241
Beethoven III 375, 416
Behr V 15
Behrmann II 20, 43
Beifall ſ. Publicum
Beil II 259, III 41, 45, 53, 211

Bellini V 274
Bellomo III 95, 110, 239
Bender, Freiherr von, II 219
Benedix V 22, 23, 155, 246
Benke I 226
Berg, Frl., V 112, 120
Bergé II 112
Berger II 89, 140, 396, V 246
Bergopzomer II 304, 401, III 325
Berlin I 201, 326, II 71, 139, 222, 296, 390, III 71
Berliner Localposse V 26
Bernardon (Kurz) II 193, 222
Bernardoniaden II 193, 195
Berndorf, Cabinetsrath von, V 71
Berninger V 68
Berosini I 342
Bertuch III 234
Beschort III 169, 277, IV 6, 20, 40, 41
Besser, von, I 310
Bethmann III 301, V 71; Fr. B. s. Fr. Unzelmann
Bibiena I 141
Biblische Stücke I 246, III 373
Biedenfeld, von, IV 138
Bierey IV 138
Bildererklärer I 93
Bildungszustand der Schauspieler I 357, II 317 u. f., III 207, IV 240
Birch-Pfeiffer, Frau, IV 57, V 155, 223, 248
Birken I 218
Birnstill V 81, 84
Blaubart V 163
Blaue Stein, der, eine Schauspielerverbindung III 407
Blum, Carl, IV 46, 173, V 26, 155
Blume III 302, IV 24, V 225, 246
Blumenauer III 328
Bochholz, Graf von, V 69
Bock II 347, 360
Bode II 132, 289, III 40, 234
Bodmer II 289
Böheim II 318, 391
Böhler, Christine, später Fr. Genast, III 319, IV 129, 131; Dorothea B. III 320, IV 129, 131, 139
Böhmische Schauspieler V 18
Boek II 152, 241, 255, 362, 399, III 4, 21, 32, 53
Bönicke I 334
Bösenberg III 97, 101, IV 64
Böttticher III 55, 102
Bondini II 299, 393, III 87
Bonn III 101, 109
Borchers II 152, 372, 392, III 111, 151, 211
Bose, Hofmarschall von, V 76
Bossan III 110, 354
Bott (Bote) I 29, 127
Boudet III 174
Borberg, Sarah von, I 258
Brahm II 224
Brambacher, Balthasar, I 258
Brand III 109; Karoline, später Frau Karl Maria von Weber, III 320, 329
Brandes II 73, 96, 141, 187, 241, 290, 292, III 5, 10, 72, 119, 154; Frau B. II 187, 248, 392, III 162, 163

Brandt V 58
Brandt, Baron von, V 71
Braun, Freiherr von, III 29, 383
Braunhofer V 58, 131
Braunschweig IV 94
Braunschweiger Hoftheater V 74
Braunschweig-Oels III 109, 332
Brawe II 237, 288
Brede, Auguste, III 220, 328, V 139
Brenner II 204
Breslau I 272, III 112, 357, IV 133, V 16
Bressand I 233, 273, II 7, 20
Bretzner III 40
Brighella I 314
Brizzi III 130
Brochard, Frau, II 304, 401, III 325
Brockmann II 336, 343, 348, 362, 369, 410, III 125, 126, 138, 139, IV 84
Brömel III 152
Bruck II 54, 103, 108, 112, 130, 137
Brücke I 116
Brückl III 91, 321
Brückner II 101, 108, 118, 124, 128, 130, 391, III 79; Frau B. II 130, 391
Brühl, Moritz Graf von, III 389, IV 9, 42, 47, 220; Friedrich Ludwig Graf von, IV 10
Brüning, Ida, V 36
Brünn III 111
Brunetti, Frau, III 419, IV 128
Brunian III 304
Brunius I 355
Bubbers II 67, 160, 171, 412
Bucher, Anton von, 370, 371
Bücherdrama I 213, III 257, IV 183, V 252
Büchner s. Neuschüb
Bühne I 8, 24, 56, 113, 116, 153, 195, 222, 239, 272, III 168, 335, 398, IV 58, 228
Bühnendecorum III 270
Bühneneinrichtung V 234
Bürgercapitän V 20
Bürgerliche Stellung I 390, II 316 u. f., III 208, 406, IV 234
Bürgerspiele I 117, 120, 129, 312
Büttner V 71
Buhlerschwänke I 167
Bulle III 108
Burlesken I 293, 313, II 200, 222
Burlin II 204
Burmeister III 332, IV 65, V 111
Busch, Frau von, IV 146.

C.

Caccini I 269
Calderon I 139, III 330, 373, IV 158
Calderoni I 331
Callenbach'sche Sommertheater V 29
Campioli I 282, 283
Carlin II 412

Carlos, Don, von Schiller III 40, 89, 165
Carnier III 113
Cartelverband V 305
Cartelverein V 228
Caſtelli III 144, 404, IV 156
Cato, der ſterbende, von Gottſched II 20, 49
Cavaliero, Emilio del, I 270
Celebritätsdrama V 252
Celtes, Conrad, I 88, 127
Cenſur I 206, II 200, 210, 215, 231, 416, III 203, 313, 318, 325, 339, IV 231, V 252
Cerf, Commiſſionsrath, IV 46, V 23, 28
Cervantes I 140
Charakterbilder V 262
Charakteriſtik II 40, 55
Chateaubriand IV 16
Cherubini III 415
Chineſiſches Theater I 7
Chor, der antike, I 8
Chriſt II 371, 391, III 97, 104, 114, IV 64
Chriſten V 76, 100
Chronegk II 288
Cid I 142, III 366
Clairon, Demoiſelle, II 307
Claque IV 207
Claſſiſche Drama, das franzöſiſche, I 142
Clauren IV 15, 18, 173, 174
Clodius II 289
Coleman, Miß, I 281, 378
Coliſeum als Myſterientheater I 141
Collin III 312, 404
Colloredo, Graf, III 129
Colombina I 314
Comédiens, Geſellſchaft der, I 142
Comödia dell' arte I 143
Comödiantenmeiſter I 201, II 173, 202, 293
Comödiantenzünfte I 118
Comödie, rührende, III 25
Confrèrerie de la Paſſion I 32, 142
Concluſor I 130
Conteſſa III 404, IV 173
Conventionen III 270
Converſationsſtück III 316
Copenhagen I 352
Copiren II 51
Cormarten I 224
Corneille I 233
Cornelius V 76
Cornet V 5
Cornet-Mühling V 7
Coſtenoble III 112, 336, IV 84, 138, V 137
Coſtüm I 25, 37, 121, 196, 364, II 22, 134, 155, 259, 297, 307, III 399, IV 10, 219, V 236
Cothurn I 9
Couliſſen I 272
Crelinger, Frau, IV 33, V 225
Crescentini III 130
Criginger I 130
Criſpin II 13
Crüſemann IV 37
Curioni II 185, 369
Curländer IV 156
Curtiſan I 248
Czechtitzky III 74, 114
Czernin, Graf von, IV 91.

D.

Dähling III 400
Dänemark III 115
Dahnsche Ehepaar V 4, 100
Dalberg II 400, III 13, 21, 54, 103, 328, IV 12, 14
Dalwigk, Freiherr von, V 81
Damböck, Frl., V 102
Danzig I 202
Daphne, erste deutsche Oper I 208, 269
Darmstadt III 328
Darmstädter Hoftheater IV 112, V 79
Dawison, Bogumil, V 145
Decoration I 53, 116, 195, 272, 274, 362, II 298, 353, III 396, IV 10, 227
Dedekind I 277
Deinhardstein IV 20, V 136, 258
Delavigne IV 18
Delcour V 168
Demmer IV 59, 119, V 128, 130, 131
Denker, Frl., V 100
Derossi IV 258
Dessauer Hoftheater III 110
Dessoir V 84, 129, 224; Frau D. V 12
Detmold V 70, 71
Deutsches Schauspiel in London V 82
Devrient, Eduard, IV 37, 42, V 115, 116, 117, 120, 121, 132, 155, 180, 222, 247, 289
Devrient, Emil, IV 130, 131, 139, V 4, 82, 121; Frau E. D. IV 139, V 4, 111, 112
Devrient, Friedrich, V 21, 138
Devrient, Karl, IV 66, 78, V 72, 112, 127, 128
Devrient, Ludwig, III 309, 348 u. f., 358 u. f., IV 15, 16, 26, 39, 40, 41, 52, V 171
Diable en quatre II 31
Diablerie I 31
Dichtkunst V 240
Diederich II 71
Dietrich III 115
Dietrichstein, Graf von, IV 84, V 143
Dilettantentheater am Weimarschen Hofe III 234
Dilettantismus der ersten Periode I 146
Dingelstedt, Franz, V 97, 102, 108, 242
Dionysos I 7
Dithyrambische Chöre I 7
Dittersdorf III 80
Dittmarsch V 110
Dobberan, Bad, V 66
Döbbelin, Theophilus, II 58, 129, 140, 142, 187, 299, 391; Tochter D. II 391, III 71; Karl D. III 111
Döring, Theodor, V 4, 58, 73, 93, 223
Dötsch, Frau, V 27
Donizetti V 274
Donna Diana III 315, IV 16
Dorberg I 272
Dorsch I 227, 258
Dorseus I 313
Dorwal II 412

Dräseke III 407, 408
Dräxler-Manfred V 81
Drama, älteste Form desselben in Deutschland I 20 u. f.
Drama, bürgerliches, II 56, 97, III 36, 219
Dramatische Literatur IV 172
Dramaturgie Lessing's II 169, 174, 178
Dramaturgische Blätter IV 67
Dreikönigsspiele I 26
Dresden I 34, 207, 228, 245, 264, II 298, III 332, IV 63, V 109
Dressel, Geh. Hofrath, V 76
Dreyer II 132, III 152
Dschatra, indisches Schausp. I 5
Dürand III 377
Düring, Auguste, III 302, IV 33
Düringer V 58, 229
Dürr, Conrad, I 379
Düsseldorf IV 257
Düsseldorfer Actientheater IV 267
Durand IV 62, V 77
Durazzo, Graf, II 201, 203
Dyk III 40.

E.

Echo I 176, 277
Eckardt s. Koch
Eckenberg I 353, II 45, 71
Eckhof, Konrad, II 67, 83, 89, 97, 100, 101, 104, 105, 124, 128, 130, 133, 148, 165, 179, 189, 241, 242, 247, 248, 250, 255, 256
Edeling, Graf von, III 388, 392
Edlingen, Graf von, IV 62
Egloff, Graf, III 111
Egmont III 250
Eigensatz III 302
Einsiedeln, von, III 234
Eintrittspreise, erste, I 37, 152, 204, 345
Elenson I 226, 319, 320
Elmenhorst I 382, 383
Elmenreich, Frau, III 329
Elsholtz V 65
Emolumente der Burlesken-spieler II 208
Enfans sans souci I 142
Engel II 291, 407, III 73, 77, 213
Engelschall II 210
Enghaus V 4, 139
England V 272
Englische Comödianten I 148, 149, 153, III 111
Englische Comödien und Tragödien I 161
Englische Manier I 155, 170, II 25
Englische Schauspielhäuser, erste, I 115
Englisches Theater ums Jahr 1600 I 144
Engst, Frau, III 75
Entrée, der Dichter, II 225
Equilibristenkünste I 167, 168
Erklärer I 41
Ernst V 18
Erzähler I 41
Eselsfeste I 29
Esop I 157
Esperstedt IV 16
Esterhazy, Fürst, II 201, III 313

Eßlair III 319, 327, 328, 345, 364, IV 57, 116, 167, 211, V 99, 101
Eule III 156, 162, 164, 183, 336, 339
Eulenspiegel I 40, 157
Eunicke III 104, 115, 279; Frau E., später Händel-Schütz, III 276, IV 22, 47, V 27; Frau E., geb. Schwachhofer, III 2, 77
Expositor I 41
Extemporanten II 194.

F.

Fabricius II 12, 67, 89, 130
Fäsch, Ingenieur, II 134
Faller, Principalin, V 61
Faller'sche Gesellschaft IV 147
Familienstück s. bürgerl. Drama
Fanchon III 281
Farce I 142
Fastnachtsspiele I 93, 96, 97, 107, 113, 118, 142, 152, 156, 372
Faust IV 76, 96
Feige II 399; Hofrath F. IV 105, V 75
Feind I 272, 273
Feistmantel IV 128
Feld I 356
Feldmann V 246
Fiala, Frau, III 101, 104
Fichtner IV 84, V 138; Frau F. V 139
Fiesko von Schiller III 33
Fischer, Joseph, III 328; Karl F. V 131
Fleck II 372, 392, III 61, 74, 77, 151, 153, 275, 279, 282, 287; Frau F. III 75, 277; Tochter, später Frau Unger, III 302, 339
Flotow V 274
Flugwerke I 59
Förster I 345, 349
Fopper I 180, II 206.
Forkade, von, IV 134
Forst V 18
Fouquet, Lamotte, IV 15
Fournier, Frl., V 139
Frankfurt III 102, 103, 104, 328, IV 144, V 19
Frankreich V 273
Franz IV 37
Franz, Wilhelmine, später Fr. Unzelmann-Werner, IV 36
Französische Dichter V 259
Französische Truppen I 206, 329, III 179
Frauen auf der Bühne I 259, 280, 381
Frays, von, V 101
Freudenspiele I 326
Freytag, Gustav, V 245
Friebach III 115
Frieb-Blumauer, Frau, V 36, 230
Friedrich, Prinz u. Regent von Baden V 132
Friedrich-Wilhelmstädter Theater V 29
Fries, Frau, IV 57
Friese I 349
Frischlin I 88, 127
Frohnleichnamsspiele I 22
Frühauf, Frau, V 19
Füger III 316
Führer II 18

Fürst, Marie, V 131
Fuhrmann, Cantor, I 386.

G.

Gabillon V 68, 75
Gärtner I 202
Gailing IV 64
Gall, Baron von, V 66, 69, 97, 307
Galotti, Emilia, II 250
Gantner II 96, 102, 130
Garnier I 143
Garrik I 394, II 308
Gastrollen II 362, III 298, 419
Gastspiele IV 207, V 51
Gaukler I 92, 146, 151
Gebler, von, II 224
Gehalte II 68, 310, III 407
Geistiges Eigenthum, seine Anerkennung V 298
Geistliche Angriffe I 266, 373, II 138, 178, 312, III 197, 408, IV 244
Geistliches Drama I 110
Geistliche Tragödie I 78
Geißler I 226, 319, 334, 355
Gelehrte Drama I 110, 111, 234, II 25, III 257
Gellert II 26, 55, 56
Gemmingen, Baron von, III 12, V 129
Genast III 243, 387, 390, IV 130, 131, V 77; Frau G. V 77
Genée IV 47, V 25
Genelli, Frl., V 21
Gengenbach, Pamphilius, I 118
Genrebilder V 189
Georg, St., Vorstadttheater, IV 141
Gerber IV 95, V 66
Gern, der ältere, III 21, 279, 302, IV 6, 21; der jüngere IV 23, V 27
Gerstenberg, II 289
Gervais, Frau, IV 59, V 131
Geschlossene Decoration III 168, 398, IV 228
Gesetze III 51
Gestiefelter Kater V 163
Geßner II 289
Ghelen II 201
Gherardi I 242
Gioja III 130
Gleich III 317
Gleim II 289
Gley III 113; Frau G. III 340, IV 80, 91, V 111
Gloy IV 139, V 4, 8
Gluck II 224, III 80, 84, IV 218
Göchhausen, Frl. von, III 234
Görner V 246
Goethe II 296, 353, III 234 u. f., 379 u. f., IV 76, 96, V 266; August v. G. III 390, 392
Götz von Berlichingen von Goethe II 296, 353, III 265
Göze, Pastor II 188
Gonfalone I 32, 114
Gothaische Hofbühne II 254, 255, 399
Gotter II 249, 289, III 12, 40
Gotthard I 133
Gottlieb II 204, 218, 415, III 137
Gottschall V 248

Gottsched II 4, 8, 9, 20, 22, 26, 35, 44, 49, 53; Frau G. II 21, 113, 130
Grabowsky V 76
Grafenort IV 101
Graff III 243, 377, IV 62, 244
Graun I 273, 278
Grazioso I 248
Green I 144
Gregoriusspieler II 205
Gregoriustag I 135
Greiner V 71
Gretry III 80
Grey V 35
Griechische Schauspielkunst I 7
Griepenkerl V 242
Grillparzer IV 16, 156, 179
Grobecker V 26
Großmann II 395, III 100
Grua IV 61, 113, V 79, 180
Gründler I 334, II 8, 44
Grüner (Franz von Akats) III 367, IV 112, V 19
Gruner III 74, V 73
Grunert V 72, 97
Gryphius, Andreas, I 208, 322
Guardasoni III 95, 100
Guarini I 141
Günther II 168, 393, IV 95
Günther-Bachmann, Frau V 12
Guggler, von, II 224
Guhr IV 105, 146, V 20
Gutzkow, Karl, V 118, 155, 242.

H.

Haak I 321, 322
Haake IV 95, V 16, 20, 42, 67
Haas IV 146
Haase, Friedrich, V 18, 103
Hackländer V 247
Hägelin II 231
Händel I 273, 278
Häring II 214, 231
Häußer, Frl., V 58
Haffner, Philipp, II 210, III 97, 142, IV 64
Hagemann III 102
Hager I 282
Hagn, Charlotte von, IV 57, V 180, 223
Hahn-Neuhaus, Graf Karl von, IV 148
Haitzinger, Frau, IV 59, V 130, 139
Halm V 155, 242
Hamburg I 202, 272, 273, II 42, 45, III 158, 355, IV 138
Hamburger Schule II 145, 160, 179, 412, V 17
Hamburger Stadttheater V 4
Hamburgische Dramaturgie II 169, 174, 178
Hamburgische Entreprise II 159, 161
Hamlet II 237, 359, III 373
Hammon II 112
Hampelmann V 19
Hannover I 272, II 17, III 102, 157, 332, IV 97, V 71
Hans Hau I 157, 178
Hanstein, von, V 65
Hanswurst I 29, 30, 157, 177, 180, 279, 296, 300, 310, 314, 333, 354, II 39, 70, 150, III 318
Hanswurstcomödie I 281
Hantje, Wittwe, V 6

Hardy I 143
Harlekin I 313, 324, 355, 361, II 35, 36, 37, 41, 142, 156
Harsdörfer I 326
Hartwig, Frau, III 97, IV 65, V 111
Haselmeier III 108
Hasenhut III 147, 317, IV 119
Hasse I 273, 278
Hasselt IV 146, V 19
Haßkarl I 354
Hauptactionen I 244, 263
Haupt- und Staatsactionen I 265, 289, 293, 327, II 21, 41
Hausmann V 20; Frl. H. V 102
Haydn II 224
Hebbel V 155, 242
Heeringen, von, V 76
Heese V 112
Heide III 244
Heigel III 324, 325, V 101
Heigendorf, Frau von Jagemann, IV 62
Heilige, das, als dram. Stoff III 373, 408 u. f.
Hein V 43
Heinrich, Professor, III 112
Heinsius I 209
Hell, Theodor, s. Winkler
Hellwich, Pater Ambrosius, I 35
Hellwig III 333, 334, IV 64
Helmerding V 28, 29, 263
Hempel II 168, 241, 293
Hendel-Schütz, Frau Eunicke, III 109
Hendrichs V 72, 73, 223
Henkel IV 267; Frau H. II 67
Hensel II 101, 152; Frau H. II 101, 151, 153, 156, 176, 248, 250, s. Seyler
Henßler III 142
Herbold, Frl., V 75
Herdt III 74, 278, IV 6
Herold I 41, 66
Hermanni, Marie, V 129
Herrmannsthal V 242
Hertz, Henrik, V 259
Hervorruf II 362, 407, III 419
Herzberg (Ludwig Devrient)
Herzfeld III 169, 183, 336, 342, IV 138, 142, V 139; Frau G. III 336
Heufeld II 212, 216, 219, 220, 225, 231, 233
Heurteur IV 85
Heyden, Magister, II 210
Heydrich II 14, 57, 71, 198, 199, 217
Heynitz II 32, 43
Hiller II 160, 254
Hilverding I 330, 331, 355, II 71; H. von Weren II 213
Himmel III 281
Hippolytos V 160
Hirschnack I 331
Historische Moralitäten I 215
Historisches Drama V 253
Histrio-Mastix I 318
Histrionen I 92, 95
Höffert, Frau, V 68
Hönicke II 255
Hofcomödianten I 206, 228, II 82
Hoffmann, Principal, I 322
Hoffmann, A. T., III 329

Hoffmann, Tenorist, IV 30, V 18, 20
Hoffmann, von, Principal, III 100, 109
Hofintendanz, zur künstler. Direction werdend III 13, 21
Hoftheater I 257, II 129, 130, 238, III 161
Hof- u. Nationaltheater V 56
Hohenstaufen-Cyklus V 153
Holbein, Franz von, III 329, IV 97, 98, 104, 127, 173, V 72, 142
Holberg II 55, IV 173
Holland III 115
Holländische Comödianten s. Niederländische
Holtei, Karl von, IV 46, 134, V 17, 24, 26, 31, 42, 61, 241; Frau v. H., Luise Ungar, IV 36, 135, V 79
Holzbecher, Frau Julie, Holtei's Frau, IV 47, V 24
Holzwart I 130, 354
Honorar der Dichter II 225, 347, III 281, IV 229
Hoppe IV 267, V 4, 223
Horribilicribilifax I 210
Horschelt IV 57, 118
Hostovsky III 111
Hotter I 282
Houwald IV 16, 156
Huber I 319, 334, II 194, 199, 218, 296, III 142
Hubert I 226
Huck II 304, 401, III 325
Hübsch V 134
Hülsen, Gardelieutenant von, V 229
Hund des Aubry III 390
Hunnius III 110, 115, 407
Hunold I 273, 278
Hut, der grüne, I 333.

J.

Jackerl II 204
Jagemann, Caroline, Frau von Heigendorf, III 55, 243, 262, 376, 388, IV 62
Jahn V 75
Jakoby II 12, III 336, IV 139, V 4
Janauschek V 20
Janezschky I 258, 386
Jan Posset I 157
Jaquet II 203, 218, 415, III 137; Catharina J. II 410, III 184; Nanny J., siehe Adamberger
Jautz II 415, III 137
Ideale Drama III 261
Idealisiren IV 162
Jenke, A., IV 267, V 68, 69
Jerrmann IV 130, V 57, 58, 224
Jester II 222
Jesuitenspiele, Comödien, I 137, 221, 369, 455, II 299
Iffland II 259, 291, III 6, 11, 32, 36, 41, 47, 56, 85, 209, 221, 223, 226, 252, 274, 280, 293, IV 6, 13, 38, 173, 243
Iffland's Schule III 284
Ihlen, Dr., III 329, IV 146
Ilgener II 396, 399
Immermann IV 160, 257, V 3, 90, 155, 241
Impressarien I 342, II 202

Improvisation I 102, 108, 242, 249, 252, 282, 296
Indisches Theater I 5
Insbruck III 111
Inspicient II 404
Intendanten IV 9, 66, 95, 105, 115, 192
Intendanz V 78
Intermezzi II 112, 131
Inventionen I 218
Joculatores I 72
Jodelle I 142
Johannsen I 382
Jomelli II 301
Joseph II., Kaiser, II 238, 402, 423
Josephstädter Theater III 148, IV 120, V 30
Jost IV 139, V 4
Journalistik IV 202
Isarthortheater III 325, IV 55, 56
Israelitische Schauspieler V 283
Italien I 114, 141, V 272
Italienische Oper II 306
Italienische Truppen I 206, 329
Judenbart V 226, 319
Jüdisch-dramatischer Gottesdienst I 6
Jüdische Comödiantentruppen in Amsterdam III 115
Jünger III 40, 129
Julius III 334, 357, 358, IV 65, 71, V 111
Jutta, Frau, I 78.

K.

Kabale und Liebe III 33
Kämpfer I 93
Käthchen von Heilbronn III 317, 330
Kaffka III 109
Kaiser V 68, 73
Kalden II 299
Karl V 30, 32, 35, 40
Karl (von Bernbrunn) IV 55, 119
Karlsruhe III 108, 326, IV 58, V 126
Karlstheater V 39
Karsten III 390
Kaselitz III 74, 279
Kasperl III 143
Kasperltheater III 143
Kassel I 153, II 302, III 108, 329, IV 105, V 75
Kaufmann, Mysterien, I 30
Kayser I 273, 276, 282, II 44
Keglevics II 233
Keilholz III 102, 109, 115
Kern II 312
Keßler, von, II 224
Kettel IV 84, 101, V 74
Kinderballet IV 118
Kirchendrama, Kirchenspiele, I 15, 23, 25, 87, 217
Kirchhof II 67, 89, 101
Kirchmeyer I 127
Kirms III 245, IV 62
Kirsch II 33, 101, 107
Klay I 217
Kleefelder II 54, 56, 58
Klein V 242
Kleist II 289; Heinrich von K. III 330, 372, 404, IV 20, 156

Klemm II 212, 213, 216, 225
Klingemann, Philipp, III 127, 139, 154, 156, 164, 169
Klingemann, August, III 332, 404, IV 15, 77, 84, 94, 95
Kligten, Kluchten, I 242
Klinger II 391
Klopstock II 143, 289
Klos III 153
Klotsch II 12, 58; Frau K. II 108
Knaut I 346
Knebel, von, III 234
Knecht im Fastnachtssp. I 157
Knittelvers III 266
Koberwein II 299, III 109, 139, IV 85, V 139
Kobler'scheTänzergesellschaftIV 153
Koburg I 272, V 65
Koch II 241, 255, 298; Fr. K. II 253; Johann K. I 382, II 20, 53, 57, 68, 71, 81, 106, 107, 109, 117, 393; Eckardt K. III 53, 55, 103, 104, 114, 132; Betty K. III 104, 139
Koch, Komiker, IV 84, V 10
Köchy V 74
Kölle, Legationsrath, V 90
König I 273, II 393, V 68
Königsberg I 202, III 113, 334
Königstädter Theater IV 45 u. f., V 23, 28
Könneritz, von, IV 65
Körner, Theodor, III 404
Köster V 242
Kohlhardt I 321, 391, II 7, 20, 23, 51, 52, 68
Komödie s. C.
Konradine, die schöne I 282
Korn III 316, IV 85, V 138
Korntheuer IV 119, 121, V 31
Kotzebue III 40, 130, 223, 227, 335
Krakau III 114
Krampe, Principal, V 65
Kratter III 40
Krauth, Luise, V 130
Krebs III 327
Kreuzercomödie II 300
Krickeberg, Frau, III 339, IV 36
Krippelspiele I 330
Kritik siehe Theaterkritik
Kröning II 67
Kroll'sches Vergnügungslocal V 29
Krones, Therese, V 31
Kronstein, von, II 415
Krüger, Joh. Christ., II 54, 67, 288, III 102; Karl K. III 242, 316; Wilhelm K. IV 35, 84, V 180
Kuefstein, Graf, III 128
Kühne III 339; Frau K. III 336
Künzel, Dr., V 82
Küstner, Theodor von, IV 130, 132, V 79, 99, 218, 227, 301
Kummerfeld, Frau, III 4
Kuniger I 355
Kunst IV 167
Kurländer II 214
Kurz, Bernardon, II 192, 194, 203, 208, 220
Kurzweiler I 157.

L.

Labes II 391, III 74, 319, IV 58, V 131
Ladenberg, Minister von, V 316
Lambert I 346
Lambrecht II 168, 187, III 106, 325
Lanckoronsky V 144
Landfahrer I 151
Landolfi I 206, 227
Lange II 7, 236, 409, III 134, IV 84
Langerhans II 391, III 74, 219, 336
Langhans IV 134
Laroche III 143, IV 62, V 77, 137
Lasker, Dr., V 17
Laube, Heinrich, V 13, 144, 155, 244
Lauber V 79
Lauber-Vesing, Frau, IV 267
Laudes II 212
Lazzi I 315, IV 122
Leander I 344, II 74
Lear, König, II 371
Lebende Bilder in den Mysterien I 54, 60
Lebenslängliche Anstellungen III 46
Lebrün, Karl, III 330, IV 139, 142, 173, V 4, 5; Frau L. IV 139
Lecain II 139, 307
Lederer V 246
Le Gay IV 139
Legrand II 50
Lehrbach, Graf von, V 80
Leinhas I 334, II 194, 218
Leiningen-Neudenau, Graf von, V 126
Leipzig I 224, 272, II 8, 107, 134, III 332, IV 128, V 10
Leipziger Schule II 3, 25, 27, 65, 106, 120, 137, 144
Leisewitz II 289
Leißring III 244, 329, IV 146
Lembert IV 18
Lemm III 307, IV 108
Lengßfeld I 154
Lenz, Dichter, II 288
Lenz (von Kühne) III 336, 357, IV 139, V 4
Leo III 113, 329, 339, 357, IV 62, 97
Leonhardt III 328
Leopoldel II 204
Leopoldstädter Theater III 141, 317, IV 121, V 31, 36, 37
Leppert II 48, 107, 109
Lerse II 288
Lesecomité V 164, 304
Leseproben II 345, III 267
Lessing II 37, 121, 132, 143, 158, 169, 179, 290, 303, 315, 402, III 35, IV 173, V 266
Leutrum, Graf von, V 86
Lewald, August, V 92
Lichtenstein, Fürst von, III 110
Liebich III 100, 101, 109, 318, 322, IV 127; Frau L. III 319
Liedtke V 224
Limbach IV 267, V 68
Lindner, Caroline, III 331, IV 144, V 19
Linz III 111
Lipper'l II 204

Lippert III 139
Liszt V 78
Literatur, dramatische, Beginn derselben, I 207, IV 155, 159
Lobkowitz, Fürst von, III 113
Localposse II 70, 212
Locatelli II 299
Loch I 116
Löhrs III 156, 164, 183, 336
Loën, von, I 310
Löwe, Fedor, V 96
Löwe, Ferdinand, IV 61, 129
Löwe, Ludwig, II 137, 296, 399, III 110, 113, 321, IV 84, 85, 88, 128; Frau L. II 168, V 139; Julie L. III 316, 319; Lila L. V 58, 73
Löwen II 95, 99, 102, 154, 157, 169, 171, 187, 288
Logau V 242
Logeion I 8
Lohenstein I 211
Lombard, Baron von, IV 66
Lopresti II 196
Lorenz I 322, 353, II 7, 54, 56, 57, 198, 199
Lorenzoni II 300
Lortzing V 12, 274
Ludi Cäsarei I 221
Ludovici I 292, 293, 302, 346
Ludwig II 20
Ludwig, Otto, V 245
Ludwigslust V 66
Lüttichau, von, V 111
Lukas V 139
Lully I 281
Lustigmacher I 29, 128, 157, III 318
Lustspiel I 142, II 30, IV 172; das rührende L. II 56
Lußberger V 139
Luther I 125
Lux III 109, 329, IV 146
Luxburg, Graf von, IV 66.

M.

Maas, Titus, I 327
Maaß III 302, V 242
Macaroni, Signor, I 177
Machiavelli I 141
Märchner II 73
Möve I 2, 89
Magdeburg III 111
Mai V 242
Mainz I 202, III 102, 103
Malkolmi III 243; Amalie M., später Frau Wolff, III 243, 262, 370, 376
Malß IV 146, V 20
Maltitz IV 19
Mandt, J. E., V 26, 246
Manier IV 167
Mannheim II 303, 400, III 3, 328, IV 60, V 55
Mannheimer Schule III 56, 59
Mantelrollen II 13
Manuel, Nikolaus, I 118
Manuscripten-Diebstahl IV 230
Marchand II 303, III 106, 324
Marcheſi III 103
Maria Thereſia II 200, 203, 217, 233
Marienschauspiele, Marienklagen I 22
Marinelli, Karl von, III 141
Marini I 211

Marionetten I 327, 329, 335
Markgraf I 354
Markus I 355
Marlowe I 144
Marr, Heinrich, IV 95, V 9, 12, 13, 74, 78, 138
Marschall, Frau, IV 139
Marschner IV 218, V 274
Martini II 54, 68, 89, 130, 296, V 71
Mascarille I 232, II 13
Maschinencomödie II 197
Maschinerie I 24, 53, 274, 457
Masken I 7, 8, 9, II 37, 38, 263
Maskenspiele I 141, 143
Maskensprüche I 93
Matheson I 282
Mathisson, von, IV 114
Mattausch III 75, 104, 277
Maurer III 302, IV 22, 116, V 86
Maurice V 6, 7, 8
Mauvillon II 310
May V 248
Mayer I 383
Mayerhofer V 130, 131
Meaubert IV 80
Meck IV 95, V 19, 20
Mecklenburg-Schwerin II 82, III 110, V 65
Mecklenburg-Strelitz II 399
Mecour, Susanne, III 68, 174, 249, 255, 369, 391
Medea V 159
Meerschweinchen V 60
Mehul III 415
Meier, Karl, III 148, 225, 338, IV 58
Meil II 298
Meiningen V 70
Meisl III 317
Meistersänger I 98, 114, 123, 158
Meixner V 12, 145
Melanchthon I 126
Melodrama II 252, 259, IV 17, 178
Mende III 104
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, IV 263, 266, V 156, 315
Menninger II 220
Menschendarstellung I 87, 94, III 23
Menschenhaß und Reue III 79
Mercier II 288
Merschy II 168, 299
Mevius, Frau, III 328
Meyer I 34, II 12, 168, III 4, 12, 17
Meyer, Dr., V 76
Meyerbeer V 274
Michaël, Johann, I 278
Michaelis II 242, 248, 288
Michaud III 164
Miedke III 328; Frau M. III 328, IV 129
Mierk II 105, III 328
Mihule III 100, 108
Miltitz, Borromäus von, III 334
Mimisch-plastische Darstellung III 276
Minding III 237
Miré III 163
Miß Sara Sampson II 97, 125, 205
Mitau III 114
Mittell IV 58

Mittenwald I 401
Möller II 336, III 109
Möser, Justus, II 37
Molé II 412
Molière I 230, 231, 309, 362, II 119, 376
Moltke V 68, 69
Monjo I 282
Monsigny III 80
Montague, Lady, I 3, 29, 336
Moralitäten I 32, 62, 139, 142
Mordspektakel I 170
Moretti II 299
Moritz III 112, IV 57, 128, 130, V 91, 96
Morstedt, Frau Neumann-Haitzinger, IV 59
Mosel, von, IV 84
Mosen, Julius, V 67, 241, 256
Mosenthal V 242
Moser II 204
Moskau III 114
Mozart III 80, 84
Mühling V 5, 20
Müller I 313, 355, II 17, 20, 31, 76, 96, 217, 225, 239, 325, 407, 415; der sogenannte schwarze Müller I 313; Wenzel M. III 80, 134, 142; Caroline M. IV 47, 85, V 139; Sophie M. IV 62, 85, 88, 91, 168
Müllner III 292, 315, 375, 404, IV 16, 137, 156
München II 299, 401, III 106, 324, IV 54, V 99
Münchhausen, Major A. von, V 74
Muhamedanisches Schauspiel I 7
Mummereien, Mummenschanz I 93, 218
Musäus III 38, 234, 250
Mustervorstellungen IV 261
Mustervorstellungen, sogen. V 104
Mylius II 55, 68, 255
Mysterienbühne I 55, 58, 142, 216, 273
Mysterium I 15, 21, 25, 27, 36, 45, 74, 142.

N.

Nachspiel I 62, 138, 247, 458
Naffzerin I 331
Nagel III 113, IV 47, 134, 173
Narrenfeste I 29
Nathan der Weise II 381, III 71, 264
Nationalisiren II 289, III 219, 405
Nationaltheater II 159, 189, 219, 288, 303, IV 4, 114
Nattaro, Pedro, I 140
Natürlichkeitsrichtung II 128, 290, III 370
Negromanten I 185
Nestroy V 32, 35
Neufeld, von Zahlhas, IV 129
Neujahrswünsche der Wiener Komiker II 209
Neuber I 322, II 5, 51
Neuberin, Frau, II 3 u. f.
Neuhaus II 401, III 102
Neuhof, Frau, II 140
Neumann, Christiane, III 342
Neumann, Adolphine, V 130

Neumann-Haitzinger, Frau, IV 59, 211
Neumann, Lieutenant, V 16
Neumann, Luise, V 127, 129, 139
Nicolai II 137, 250
Nicolini II 81, 111, 339
Niederländische Comödianten I 120, 146, 151, 152, II 111
Nieser II 299, 401
Nimbs, Dr., V 16, 17
Nölting II 188
Nouseul II 391, 401, 410, 414, III 134
Noverre II 224, 238, 301
Nürnberg I 97, 114, 272, II 18, III 111
Nürnberger Dichter I 217
Nuth, Frau, II 194, 218, III 319.

O.

Oberammergau I 401
Oberregisseur IV 97
Ochsenheimer III 98, 316, IV 85
Odoardo II 192
Oedipus V 159
Oehlenschläger IV 16
Oels III 377, IV 62
Oestreicher, Cantor, I 132
Oettinger IV 205
Ohlin II 71
Oldenburg, Dr., V 131
Oldenburgisches Hoftheater V 66
Olla Potrida des Fuchsmundi I 331
Oper I 141, 208, 218, 265, 268, 328, II 27, 76, 113, 253, 302, 339, 391, III 80, 157, 161, 246, 415, IV 215, V 274
Operette II 112
Opernhäuser, die ersten I 272
Opernreform, Gluck's, III 81
Opitz, Martin, der Dichter, I 208, 270
Opitz, Christ. Wilh., der Schauspieler, II 393, III 93, 96, 114, 332
Opus theatricum von Ayrer I 155
Oratorium I 217
Orchestra I 8
Orden IV 243
Organisation II 401, III 16, IV 53, 69, 253
Originalisiren II 289
Osterspiele I 27, 61, 63, 330,
Othello II 366, III 365
Otternwolff, von, II 224
Otto III 329, IV 146.

P.

Paceli I 227, 258, 313
Pächter II 202
Palleske V 68
Palffy, Graf von, III 313, IV 118
Pandcke II 20
Pandßen I 204
Pantalon I 314
Pantomimen I 92, 329
Paraphrasen I 23
Paris I 142
Parterre, das kunstrichterliche, s. Publicum II 348, III 417
Pasos I 117

Passau III 109
Passionsbrüder I 114
Passionsspiele I 21, 25, 46, 60, 141, 401
Pauersbach, von, II 224
Paul, Karl, I 202
Pauli III 328, IV 66, 71, 73, 77, V 15, 110, 111
Pauli, St., Vorstadt, IV 141
Paulmann IV 98
Peche, Therese, IV 85, 113, 116, V 85, 139
Pegnitzschäfer I 217
Pelavsky V 18
Pelzel II 225
Pensionirung II 283, 417, III 46, 125, 184, 319, 407, IV 12, 235
Pensionsfond V 310
Perglas-Waterford, v., V 16, 72
Peri, Jacobo, I 269
Perinet III 142
Persisches Schauspiel I 7
Personal, das älteste, I 39, 41, 124
Perspective I 239
Petersburg III 114
Petrasch II 210
Petzold V 86
Pfeffel II 289
Pfeiffer, Charlotte Birch-, IV 57
Picander, Henrici, II 20
Piccini II 254
Pichler III 332
Pickelhering I 150, 154, 177, 180, 329
Piccolomini von Schiller III 251
Piehl IV 138
Pircher, Marianne, I 282
Pirscher V 84
Pistor IV 128; Fr. P. IV 128, V 139
Pistrich, von, II 233
Plötz V 246
Poißl, Freiherr von, IV 54
Pokorny V 31
Polavsky III 320, IV 28, 127
Polienkt I 224
Porsch III 104
Porth IV 113, 258, V 12, 79, 112
Posse, die, V 36
Possenreißer I 92, 157
Possenspiele I 95
Posset, Jann, I 157
Postel I 273, 278
Potage, Jean, I 177
Pradon I 322
Praecursor I 41, 75
Prämien der Burleskenspieler II 207
Prag II 304, III 100, 318, IV 127, V 18
Prandt III 328
Prechtler V 242
Prehauser, Gottfried, I 340, II 191, 194, 219
Preisstücke, erste, II 167
Previlla II 412
Principal I 201, 204, III 322
Principalschaft II 158
Privatunternehmungen V 43
Probst, Peter, I 101
Prosa II 290
Protestantismus, sein Einfluß, I 135, II 305
Prutz, Dr., V 7, 241
Prynne I 378

Publicum s. auch Parterre, (zum P. sprechen zuerst I 64) III 260, 417, V 53
Pudding, Jack, I 177
Puffendorf, von, II 224
Pulcinella I 206
Puschmann, Adam, I 120
Pusterbalk I 42
Putlitz, von, V 246.

Q.

Quacksalber, Mysterienfigur I 30, 71, 76
Quandt's Hof II 33, 80, 108
Quanter V 75, 112
Quartal II 71, 81
Quoten I 352.

R.

Rabener II 7
Racknitz, Hofmarschall von, III 334
Radomin I 331
Räder V 112; Frau R. II 393
Räuber, von Schiller, III 30, 314
Raimund IV 121, 123, V 31
Rainer I 346; Frau R. II 130
Rammler II 140, III 73, 79
Rathscomödie I 251
Rauch I 282, 383
Raucour, Frau, II 412
Raupach IV 17, 18, 180, V 240
Rautenstrauch II 224
Rebenstein III 301
Rebhun, Paul, I 129, 145
Recitativ I 270
Redern, Graf von, V 152, 218
Reform der Kunst durch Frau Neuber II 7, durch Lessing II 122, durch Goethe III 255
Reformation I 135, 136
Regelmäßiges Drama II 198, 199
Regensburg III 109
Regent der Schulcomödien 1 121, 126
Reger IV 266, 267, V 12
Regie IV 39
Regiesystem II 344, 404, III 257
Regnard II 30
Regulus von Pradon, erste Alexandrinercomödie I 321
Reibehand I 355
Reibisch V 242
Reicha III 109
Reichard III 325
Reihen, Reigen, I 271
Reimann V 16
Reimarus II 280
Reimers, Betty, II 369
Reineke II 246, 335, 343, 392, III 87, 92; Frau R. II 341, III 87, 114; R. Sohn III 320
Reinhard und Frau III 184, 325
Reinhardt IV 56
Reinhold IV 139
Reinwald II 391, III 74, 278
Reiser, Anton, I 382
Remi V 10
Remie IV 73, V 76, 81
Renner, Frau, III 183, 325, 329, 331, IV 97, 128
Renschüb (Büchner) II 372, III 11, 20, 47, 104

Repertoir I 245, II 16, 41, 97, 180, 236, III 261, 381, 412
Requisiten bei den Mysterien I 51
Rettich V 139; Frau R. V 111, 139
Reuchlin I 88
Reusche V 29
Rhetorik I 209
Rhode III 357, IV 133
Rhythmus II 28, 29, III 84, 265
Riccoboni I 178, 252
Richter I 273, 355; Reinhard R. I 258; Heinrich R. IV 37, V 12
Riehl V 77
Riegel I 177, 314, 329
Riese I 226, 227, 258
Rietz, Julius, IV 267
Riga III 114
Ringelhardt V 11
Rinuccini I 208, 269
Risch I 346
Rischmüller I 382
Rist, Pastor, I 202, 213, 215, 382
Ristori I 331
Ritter V 58; Frau R., geb. Baumann, siehe diese
Ritterdrama II 356, III 28, 219
Robbe generiche I 253
Robert, Ludwig, III 404, IV 15, 20, 173
Römische Theater I 17
Röstke IV 47
Rötscher V 288.
Roger, Luise, Frau von Holtei, IV 36, 135
Roll I 178
Romanus II 289
Romeo und Julia, älteste Bearbeitung I 408, Goethe'sche III 373
Ronsard I 143
Roose III 132, 139
Rosche II 67
Rose IV 84
Rosenberg, Graf, III 128
Rosenplüt, Hans, I 198
Rossini IV 219
Rost II 55, V 242
Rostock II 82
Roswitha I 20
Rothe I 33
Rotrou I 143
Rott, Moritz, IV 119, 167, V 10, 173, 179
Rottmeier V 17, 18
Rousseau II 315
Routine IV 163
Routiniers, durch Kotzebue erzeugt, III 227
Rubin I 30, 72, 157
Rucellai I 141
Rudolph V 15
Rudolphi II 67, 71
Rueda, Lope de, I 117, 140
Rüthling III 74, 279, 302, IV 23, V 27, 225
Rufus I 43.

S.

Sacco, Frau, II 368, 410, III 137
Sachs, Hans, I 101, 145, III 236
Sachse V 9

Sacramentsverweigerung I 385, II 312
Saisontheater V 4, 8, 51, 53, 62
Sakuntala I 6
Salieri III 80
Salm-Kyrburg III 109
Salzburg III 109
Salzhüter I 226, 258
Salzsieder s. Salzhüter
Samenhofer I 330
Sanct Georg V 6
Sanct Paul V 6
Saphir IV 204
Sartori III 317, IV 121
Sasse I 313
Saß I 226
Scapin I 232, 314
Scenarien I 242, 435
Scio, di, I 327, 330, 388
Schäfer III 336, IV 139, V 4, 8
Schäfereien I 217
Schäferspiele I 141, 175, 269, II 54, 70, 289
Schalksnarr I 157
Schall III 404, IV 137, 173
Schalltrichter I 9
Schampitasche I 177
Schauspieler-Akademie II 88, 279, III 18
Schauspieler, französische, I 206, II 111, italienische S. I 206, II 111
Schauspielerinnen, die ersten, I 81, 258, 378
Schauspielerstand I 154, II 316, III 208, 406
Schauspielerverein V 184
Schauspielhäuser, die ersten I 114, die modernen III 395
Schauspielkunst I 74, 88, 198, 284, 308, II 126, 181, 291, 407, 422, III 31, 401
Scheber I 382
Scheibe II 35
Scheller I 282, 355
Schenk IV 267; Frau S. IV 267
Schenk'sche Ehepaar V 100
Schernitzky I 226, 386
Schick, Frau, III 104, 168, 279, 302
Schiebeler I 226, II 288
Schikaneder III 109, 149
Schiller III 32, 197, 240, 249, V 266
Schilling I 154
Schimpfspiele I 210
Schinkel IV 43, 228
Schirmer, Frau, III 333, IV 65, V 111
Schlager I 204, 330
Schlegel, Elias, II 21, 26, 54, 158, 288; A. W. S. III 289, IV 235
Schlesische Dichterschulen I 208, 212
Schleswig III 110
Schlönbach V 68
Schlosser II 187
Schmelka III 320, 357, IV 46, 137, V 24, 25
Schmelz II 168, 187
Schmelzle, Wolfgang, I 119, 127
Schmidt III 111, 336, 342, IV 138, V 5; Frau S. IV 95
Schmieder, Dr., III 104, 112
Schmieren V 60

Schneider, Heinrich, V 20
Schneider, Ludwig, IV 37, V 187, 225
Schnepperer s. Rosenplüt
Schnupftuchspiel II 29, 118
Schoch, Georg, I 220
Schönemann I 346, II 14, 45, 48, 54, 56, 65
Scholz III 64, 112, 114, 357
Scholz, Wenzel, IV 119, V 30, 32, 35
Schopf II 396, III 109
Schoßwitz I 181
Schott I 273, 278, 383
Schrader IV 139
Schreyvogel (West) III 312, 315, IV 80, 84, 92, 203
Schriftsteller, unter den Schauspielern III 208
Schröck, Frau, IV 22, V 223
Schröder, Friedrich Ludwig, II 149, 150, 167, 189, 242, III 91, 117, 151, 155, 164, 188, 221, 222, 337, 338, 342, IV 173; Sophie S., früher Stolmers, II 66, 70, 84, III 132, 139, 316, 320, 336, 343, 348, 364, IV 88, 89, 167, 170, 211, V 99, 101, 139
Schröter, Andreas, I 342, II 12, 96, 152, 194, 218; Corona S. III 234
Schubert II 12, 54
Schuberth II 108, 241, 248
Schuch, Franz, I 335, II 48, 71, 140, 320, 396; Gebrüder S. II 140, 320
Schüler III 109
Schütz I 271, II 369, 372; Heldenspieler S. V 74
Schulactus I 126, 411, III 138
Schulcomödie I 88, 125, 219, 368
Schuld, von Müllner, III 315
Schule II 25, 235, IV 57
Schulz, Caroline, II 152, 156, 167; Sophie S. II 96, 103, 151
Schulz, Componist, V 160
Schuster, Ignaz, III 317, IV 55, 121, V 31
Schwachhofer, später Frau Eunicke, III 104, 277
Schwan III 12
Schwanfelder V 79
Schwarz, Anton, III 335, 339, 357; Carl S. III 328
Schwarzleutner II 214
Schwedt II 399, III 109
Schweitzer II 242, 253, 256
Scribe IV 174
Sechseläuten, das, in Zürich, I 372
Seckendorf, von, III 234
Seconda, Franz, III 95, 332, 333, 372; Joseph S. III 95
Seeau, Graf, II 401, III 106, 346
Seebach, Marie, V 8, 149
Sehring V 128; Frau S. IV 59
Sellier I 342, II 199
Seneca I 209
Senger V 113
Sessi III 130
Seydelmann IV 100, 106, 116, 264, V 84, 191

Seyler, Sebastian, I 370; Abel, der Principal, II 157, 159, 170, 254, 392, III 5, 10, 153, 163; Frau S., Frau Hensel, II 176, III 5, 10, 153, 156, 163
Sganarelle I 232, II 13
Shakespeare I 144, 145, 150, 460, II 237, 289, 374, III 15, 265, 289, IV 76, 273, 274, V 145
Siddons, Miß, II 308
Singetspiele I 158, II 76, 114, 136, 137, 204, 406
Skarbeck V 267
Soden, Graf Julius von, III 329
Solbrig III 336
Solothurn I 133
Sommernachtstraum V 156
Sommertheater V 45
Sondershausen V 70
Sonnenfels II 215, 223, 225, 226, 231, 237
Sonnenhammer, von, I 201
Sonnleithner III 313
Sontag, Henriette, IV 49
Sophokles I 8
Spanien V 272
Spanisches Theater I 114, 139, 140, 248
Spener I 380, 387, 388
Spengler II 393, III 88, 100, 114
Spenzer I 153
Spiegel, Hofmarschall von, V 78
Spiegelberg I 313, 331, 344, II 5, 8, 67, 100
Spielhonorar II 311, IV 215
Spielleute I 92
Spitzeder III 109, IV 46, 119, V 33
Spohr, Ludwig, IV 105, 218, V 274
Spontini III 417, IV 44, 50, 219, V 274
Springer I 159, V 43
Spruchsprecher I 93
Squenz, Peter, I 210
Staberl III 318, IV 55
Stabilität II 110, 132, 162, 164, 296, III 95
Stadt- und Wanderbühne IV 254
Stahr, Adolph, V 67, 69
Standfuß II 113
Starke I 227, 258; dessen Sohn II 67, 71, 89, 105, 130; seine Frau II 67, 71, 89, 97, 130, 296, 369, III 163, 186
Starkloff, Geh. Hofrath, V 66
Stavinsky IV 36, 42, 134, 138, V 153, 225
Steck V 79
Stegmann II 371, III 104, 153, 169, 183, 336, 339; Frau S. III 104
Stegreif I 97, II 102, 206
Stegreifspiel I 143, 242, 243, 329, 435, II 37, 41, 72, 191, 219, 222, 332, 341, III 237
Steigentesch II 219, 415; von St. III 404, IV 173
Steiger III 101, 109, 336, 339
Stein, von Treuenfeld, IV 129
Steinbrecher II 12, 96, 99, 108, 113, 137, 296, 319
Steiner V 71

Stensch III 325
Stenzel II 72, 73
Stephanie der ältere II 101, 203, 217, 223, 224, 403, 405, 408, III 117, 138; der jüngere II 219, 223, 224, 233, 405, 406, 411, 415, III 117, 125, 133, 134, 138
Sternberg-Ungern, Graf, IV 61
Sternschütz, von, II 224
Stich III 301, IV 22; Bertha St. V 181, 223; Clara St. V 181, 225
Stierle II 414
Stockfisch I 152, 177, 329
Stöger V 18
Stoll I 355
Stranitzky I 226, 331, 386
Strasoldo, Graf, III 129
Streit III 112, 357
Strohmeier III 390, IV 62, 63
Strungk I 272
Stubenrauch, Amalie, IV 116, V 85
Studentencomödianten I 140, 200 u. f., 225
Stüwen II 21
Sturz II 289
Stuttgart II 301, III 107, 326, IV 114, V 84
Styl II 235
Subvention, städtische, V 60
Sulzer II 315
Suppig II 14, 53, 58.

T.

Tabor III 102
Tagewerke bei den Mysterien I 37, 62, 66.
Taglioni IV 115; Marie T. IV 115
Talma III 347, 399
Tantième, erste, II 213, 225
Tantièmeeinrichtung V 228, 302
Tapetichten (Tapeten) I 195, 239
Tasso, Torquato, I 41; — von Goethe III 369
Taubenhain, Oberstallmeister von, V 96
Telemann I 273
Terenz III 263
Tescher V 81
Teufel in den Kirchenspielen I 30
Teutscher II 219
Thaddädl III 147
Thaliatheater V 6, 10
Theater an der Wiedn III 150, 317, IV 118, V 31, 37
Theateragenten V 49, 291
Theatercomité V 57
Theaterdichter, erster angestellter, II 242
Theater, große, IV 142
Theater in der Steinstraße IV 141
Theaterkritik II 115, 175, 232, III 133, 213, IV 202, V 290
Theaterschule II 303, 324, 406, III 72, 302, 326, 327, 406, IV 53, V 314
Theaterverein in Düsseldorf IV 259
Theaterzeitungen V 293
Theatrum academicum I 162, 203

Theil I 273
Thering II 393, III 97
Thespis I 7, 8
Thimich, Paul, I 272
Thöring, Graf von, II 67
Tholuck IV 244
Thomas von Aquino I 377
Thomas, Frau, V 226
Thürnagel III 357
Tieck, Ludwig, I 150, 161, 199, 209, III 64, 403, IV 49, 66, 157, 203, V 61, 115, 156
Tillemann II 159
Tilly I 334, 355, III 113, 320
Timeoni III 130
Tivolitheater V 6
Toepfer IV 18, 84, 86, 173, V 246
Toskani, Frau, III 5, 10
Tragédie classique II 26
Trapolin I 247, 257, 264
Trauerspiel, das bürgerliche, II 125
Treitschke III 312
Treu I 201
Treumann V 40
Trissino I 141
Tschudy, Baron von, V 131
Türpe II 12, 51
Tummler, Philippine, II 12, 67.

U.

Uebersetzungen IV 172, 175
Uechtritz, von, IV 19, 257
Ugarte, Graf, III 127
Uhlich II 12, 54, 67, 288, 313
Umlauf II 406
Umschlag, der Kieler, II 34
Unterspiele I 138
Unzelmann II 391, III 74, 101, 104, 152, 278; Frau Friederike U.-Bethmann III 75, 104, 275, IV 36; Frl. U. IV 22, V 12; Karl U. III 378, IV 6, 22, 40
Unzer II 370, IV 139
Urban II 401, IV 56, V 99
Urvasi I 6.

V.

Vaerst, von, V 16, 17
Vaudeville V 36
Vega, Alphonso de la, I 140; Lope de, I 139, 140
Velthen, Johann, I 224, 225, 394; Anna Catharina, I 312, 321, 386
Venningen, Freiherr von, III 328, IV 60
Verfall IV 254
Verpachtung II 213, 401, III 106, 129, IV 81
Verschwender V 30
Verdy V 110; Verdy'sche Ehepaar V 111
Vespermann IV 56, V 99, 100
Viereck, Frl., V 226
Vigano III 130
Vincenz III 108, 127
Vio III 113
Virtuosenkünste III 296
Vitzthum, von, IV 62
Vitzthum, Graf Heinrich V. von Eckstädt, IV 64
Vogel IV 64, V 75
Voght, von, I 373

Vohs III 109, 242, 326, 328; Frau V. III 262, 328, 329
Volksposse V 26
Volkstheater IV 46
Volksthümliches Drama I 91, 93, 111, 234, II 25, 183, III 218
Volz, Hans, I 101
Vondel I 209
Vorderbühne I 116, 239
Vorhang I 41, 116, 195, 240
Vorlesung II 345, III 267; s. Leseprobe
Vorspiele I 133, 456
Vorstädtisches Theater V 29
Voß, Joh. Heinrich, III 365; Julius v. V. II 4
Vulpius III 245.

W.

Wächter, Baron von, III 327
Wäser II 139, 396; Frau W. III 112
Wagner, Josef, V 12, 145
Wagner, Richard, V 78, 276
Wahr III 100
Waizhofer III 109
Waldgedichte I 217
Waldhausel II 300
Wallbach V 86
Wallenstein, von Schiller, III 257, 264, 281
Wallenstein, Frau, III 4
Wallner V 29
Wallner-Theater V 29
Walter, Frau, 332
Wanderbühnen V 60
Wandertruppen I 200, 204, II 162, 164, 320, 396, III 113, IV 147, V 54
Warschau III 114
Warsing, von, III 79
Wauer III 302, IV 22, V 27, 225
Weber, Karl Maria von, III 330, IV 64, 218
Wechselgesänge I 93
Weidmann II 225, 415
Weidner II 198, 217; Frau W. II 409, 414, III 137; Julius W. III 329, 333, 353, IV 145, V 19
Weihnachtsspiele I 26
Weimar II 129, 250, III 110, 233, 240, IV 62, V 77
Weimarsche Schule III 255, 269, 365, 370, 379, IV 161, 162, 166
Weise I 220, II 12
Weiß IV 36, 42, 139, V 225
Weiße II 113, 137, 260, 289
Weißenthurn, Frau von, III 134, 139
Weißkern II 192, 206, 215, 218
Werder, Karl, V 242
Werdy III 165, 169, 185, 329, IV 65, 71; Frau W. IV 65
Werner, Zacharias, III 373, 404; Frau W. IV 36
Wessely II 132
West s. Schreyvogel
Weymar IV 263
Wezell I 346
Wieland II 250, 253, 289
Wien I 119, 204, 221, 328, II 191, 222, 401, III 117, 312

Wiener Hofburgtheater IV 80, V 136
Wiener Manier IV 168
Wiener Volkstheater III 140
Wiener Vorstadttheater V 30
Wiesbaden V 76
Wildauer, Frl., V 139
Wilhelmi (von Pannewitz) III 321, IV 84, 128, V 138, 246
Wilke, Theodor, V 20
Winger V 112
Winkler, Pastor, I 383, 386; W., genannt Theodor Hell, III 334, 404, IV 64, 73, 156, V 10, 111
Winzinger II 12
Wirsing V 15
Wirthschaften I 218, 310
Wismar V 66
Witter II 21
Wittgenstein, Fürst von, V 218
Witthöft II 58, 108, 131, 168, 187, 391, III 21; Frau W. II 296; Tochter W. II 296
Wöchner II 404, III 245
Wohlbrück III 113, 336, IV 56, 129; L. A. W. V 17; W. A. W. V 77
Wohlstadt V 15
Wolf, Componist, II 138
Wolff, P. A., III 367, 369, 373, 377, 378, 383, 389, IV 16, 28, 31, 39, 40, 52; Frau W. IV 31, 33
Wolfram II 12, 108
Würzburg III 329
Würzburg, Frl., V 8
Wurda V 7
Wurm IV 22, 59, 130, V 127.

Y.

Yrsch, Graf von, V 101.

Z.

Zachariä II 289
Zahlhas (von Neufeld) IV 80, 129; Frl. v. Z. V 68
Zaubercomödie II 197, 204
Zedlitz V 242
Zeitschriften III 213
Ziegesar, von, V 78
Ziegler II 415, III 134
Ziethen-Liberati IV 129
Zimmermann IV 203, V 80,
Zimmern, Karl von, I 202
Zinne I 116
Zöllner V 65
Zschokke III 221
Zuckarini III 5, 106, 151, 156, 164, 169, 172, 325
Zünfte der Comödianten I 97, 358, II 318
Zusammenspiel V 51
Zwischenacte I 123, 195, II 24, 35
Zwischenspiele I 138, 192, 216, 238, 456.

Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.

Errata.

Der unter Goethe engagirte Schauspieler Dürand, wird von D. im
als Düsand u. Durand, gerade als ob es verschiedene gewe
worden angeführt.

Während im register richtig Demmer steht, schreibt D. dann
mann im text beharrlich Demmer (Bd. V), dagegen im 4ten Bande
richtig Demmer.

PT
1844
D2A19
1846
Bd.9

Devrient, Eduard
Dramatische und dramaturgische Schriften

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY